

الأدب

مجلة شهرية تعنى بشؤون الفكر

عبدالمجيد

خاص بـ

النقد الأدبي

العدد الاول - كانون الثاني (يناير)

السنة التاسعة ١٩٦١

دار الآداب نقديم

قربا الجزء الثاني من

دروب الحرية

وقف التنفيذ

للكتاب العالمي جان بول سارتر

ترجمة الدكتور سهيل ادريس

قربا كتاب

شريك حياة سارتر الكاتبة الوجودية

سيمون دو بوفوار

أنا وسارتر والحياة...

اروع ما كتبه الادبية العالمية المتحررة

ترجمة عائدة مطرجي ادريس

العدد الاول
كانون الثاني (يناير)

السنة التاسعة

No. 1 - Janv.

9ème année

الآداب

مجلة شهرية تعنى بشؤون الفكر

بيروت
ص.ب. ٤١٢٣ - تلفون ٣٢٨٣٢

AL-ADAB REVUE MENSUELLE CULTURELLE

BEYROUTH. LIBAN B.P. 4123

Tél. 32832

رئيس التحرير
والمدبر المسؤول
الدكتور سهيل إدريس

Rédacteur en chef et
directeur

SOUHEIL IDRIS



نحن والنقد

بقلم الدكتور سهيل إدريس

يكون فنا طفيليا يعيش عالة على الشعر أو القصة أو المسرحية ، ويقتصر على أن يمتدح وينوه أو يجرح ويدين . ثم أن النقد بمفهومه الحديث يستعين استعانة واسعة بسائر العلوم والفنون ، ويستمد كثيرا من احكامه ومنظوراته من علم النفس والاجتماع بصورة خاصة ، ليحاول - فيما يحاول - ان يوضع الاثر المدروس بالنسبة لمعطيات السلوك البشري ومعطيات المجتمع الذي ينبع منه . وليس هذا مجال البحث في اسباب تخلف النقد الادبي عندنا ، ولكننا نحب أن نشير الى أن من هذه الاسباب الاعتقاد بان النقد بحد ذاته ليس في الغالب موضع احترام مما يزهد الادباء بالاقبال على كتابته ، وهذا ما يجعل التخصص في النقد عندنا شيئا نادرا ، حتى ان عدد النقاد الذين يمارسون هذا الفن ممارسة متصلة لا يتجاوزون في

الوطن العربي كله اصابع اليد، بينما نجد النقاد الممارسين في بلاد الغرب يعدون بالمئات ويسهمون في دفع الحركة الادبية وتطورها . واذا تساءلنا عن سبب هذه الظاهرة ، اعني عدم احترام

لا نحسب احدا من مؤرخي الادب العربي الحديث بنفي ان يكون النقد عندنا متخلفا عن سائر فنون الادب . فقد بات الامر من الواضح بحيث لا يختلف فيه اثنان . ووراء هذه الظاهرة تكمن رغبة « الاداب » في ان تخصص هذا العدد لدراسة واقع النقد الادبي في نتاجنا المعاصر . والحق ان الفنون الادبية قد سجلت على اختلافها تقدما ملموسا منذ نصف قرن ، فتطور الشعر العربي شكلا ومضمونا ، وولدت في القصة والرواية الوان جديدة لم يكن للادب العربي سابق عهد بها ، وعمقت الدراسة الادبية واتخذت لها سمنا ومنهاجا . اما النقد فلم يجار هذا التطور الا من بعيد ، وظل متوقعا لا يعرف الا قلاما نادرة ، تمارسه بين الفينة والفينة على سبيل الهواية ، وقليل ما تقعه او تمنهجه . ومهما يكن من امر ، فقد حافظ معظم

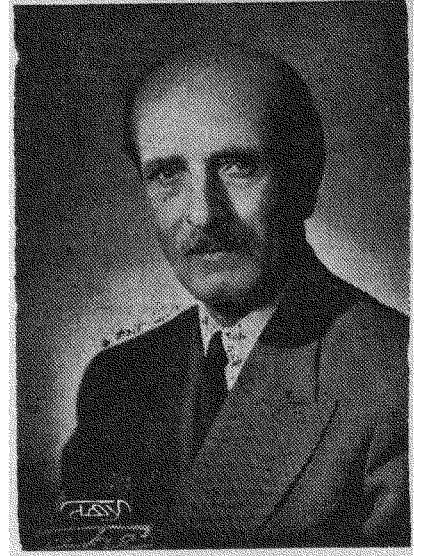
الاثار النقدية على المفهوم الكلاسيكي للنقد، من انه تمييز الجيد والردى في النتاج الادبي في حين ان تطور الفنون الادبية قد دفع النقد اشواط بعيدة اصبح فيها عملا ابداعيا مستقلا بنفسه وكف عن ان

الآداب

في عامها التاسع

تدخل هذه المجلة عامها التاسع ، وهي من الاحساس بالفتوة والنشاط كأنها تدخل عامها الاول فحسب . . .
لقد انتشرت الاداب في اربعة اركان الوطن العربي ، واصبحت - بكل فخر - زادا فكريا ينتظره كل مثقف عربي في اخر كل شهر . ومهما قيل عن مادة المجلة ، وايا كان الرأي في بعض ما نشره ، وهي تتوخى به التشجيع قبل كل شيء ، فلا ريب في انها تظل موضع ثقة الادباء جميعا ، الى أي جيل انتسبوا .

لقد انتشرت الاداب في اربعة اركان الوطن العربي ، واصبحت - بكل طريقها وخطتها واتجاهها ، مهما عانت من منع في عدد من الاقطار العربية ، وهي تأمل دائما ان تكون المرأة الحقيقية لتطور الادب العربي الحديث .



حُفْدُ وَكَلِمَات

بقلم منجانيك نعيم

منذ الاف الاجيال . والذي وعاه الناس واختبروه على
كر الاجيال هو ما يدعونه المدنيات والحضارات .

هذه الكلمة العجيبة التي تبني المدنيات والحضارات هي
وحدها عدة الاديب يتصرف بها حسبما يميله عليه فكره
وخياله ومزاجه وذوقه ، وهو اذ يخلق منها قصيدة او
مقالا او قصة او غير ذلك من ضروب الادب انما يخلق ،
في الواقع ، جانباً من نفسه . ذلك لان الكلمة والمتكلم واحد
ونحن لاندرى ايهما الخالق وايهما المخلوق . فالذي نفسه
في ضباب لا يمكن ان ينطق او يكتب غير الضباب . والذي
نفسه فاجرة يأتيك بالادب الفاجر . والذي يعيش في
ضحاضيح من الفكر والاحساس والخيال يتعذر عليه ان
يحملك الى الاعالي والاغوار . والذي نفسه عشواء او
مركومة ، او في اضطراب لا يستطيع ان يفتح عينيك على
ما في الحياة من بديع الصور ، ولا أنفك لما فيها من طيب
الشذا ، ولا اذنك لانغامها الساحرة .

ولولا ان الكاتب يعرض عليك وعلي ما يكتبه لما كان لي
ولك ان نحاسبه عما يكتب . ولكنه عندما ينشر ما يكتب
يجعل من نفسه شاعرا لكل من يقرأه ، فكأنه يدعوني
ويدعوك الى مشاركته في ما خلقه من نفسه على انه بعض
من نفسك ونفسي كذلك ، واذا ذاك فمن حقا وحقي ان
نقول له الى اي حد تشاركه اولا تشاركه ؟ او الى اي حد
نسجم واياه او لانسجم .

اقول من حقا وحقي ، ولا اقول من واجبك وواجبي .
لان في استطاعتك واستطاعتي ان تقرأ وان نسكت عما
نقرأ . والسكوت من ذهب حتى في شؤون الفن والادب ،
الا ان معظم الناس لا يطيقون السكوت . فهم ابدا يحدثون
عما بينهم وبين الاشياء والاحداث والناس من انسجام
او عدم انسجام . فحيثما كان الانسجام كان الحديث
حديث رضى وانشراح واطمئنان . وحيثما انفقد
الانسجام كان الحديث تاففا وشكوى وامتعاضا ، ولا يندر

الحرف ، ومن الحرف الكلمة - تلك ، في اعتقادي ، هي
معجزة الانسان الكبرى ، ولكنها معجزة الفها الناس الى
حد ان باتت عندهم وكأنها من اتفه التوافه . وذلك هو شأن
الناس مع العجائب التي تكتنفهم في عالم كل مافيه عجيبة .
فهل ادهى من ان تأخذ حروفا لقيمة لها في ذاتها ولا معنى
ثم تزواجها بهذه الطريقة او بتلك فاذا بها كلمات ، واذا
الكلمات عوالم تضح بالحياة والحركة ، وتموج بشتى
الاحاسيس والافكار ، والاشكال والالوان ؟

هاك ، على سبيل المثل ، حروفا ثلاثة : ب . ج . ر . - انها
حروف واهية ، جامدة ، ميتة ، وانت لو رددت كلا منها
بمفرده ، ولو حدقت اليها منفصلة من الان وحتى قيام
الساعة لما وقعت فيها على اي شيء يحرك فيك فكرا ، او
يثير احساسا ، او يرسم صورة . ولكنك حالما تصل الاول
منها بالثاني والثاني بالثالث تتكون لديك كلمة « بحر » .
وهنا تتم المعجزة ، ففي اسرع من رفة الجفن تراك امام
مدى ازرق تتوالت فيه الامواج وتتدافع ، وتزبد وترغي ،
وتهدر وتزأر ، ثم ترتطم بالشاطئ فتتكسر وتتفقر ؟ ولكنها
لاتلبث ان تعود الى الهجوم من جديد . وقد تكون انت ،
ساعة تسمع او تقرأ كلمة « بحر » ، على بعد الاف الاميال
من أي بحر .

وتمضي تبدل في تزواج الحروف الثلاثة فاذا البحر
« حـ ر ب » او « حـ ب ر » او « حـ ب ر » او « ر ب ح » او
« ر ب ح » او « ب ر ح » او اشياء اخرى قد لاتخطر لك
في بال ، ولكنها تخطر في بال القاموس ، وكلها يزخر بالمعاني
والصور ، وليس في ذلك ما يشبه السحر ؟

ان يكن في تزواج الحروف ضرب من السحر فالسحر ،
كل السحر ، في تزواج الكلمات بحيث تغدو عبارات ، ثم
في تزواج العبارات بحيث تؤلف الصفحات ، وتؤلف الصفحات
المجلدات ، ثم تؤلف المجلدات المكتبات التي يخترن الناس
فيها كل ما وعوه واختبروه من شؤون حياتهم على الارض

وكما يخلق الكاتب نفسه في ما يكتب يخلق الناقد نفسه في ما ينقد . وما الاثر الذي ينقده غير الحافز والمشحذ . اما النور الذي يلقيه على ذلك الاثر فنوره . وهذا النور قد يكون نور شرارة ، او ذبالة ، او فرقد ، او قمر ، او شمس ، وقد يكون نارا في هشيم . وذلك هو مبعث الفوضى في دنيا الكتابة ودنيا النقد .

فما اكثر ما يتصدى ناقد نوره نور الشرارة لنقد اثر نوره نور الشمس ، واذا النتيجة مهزلة ومأساة في آن معا . فالشرارة لا تحجب الشمس ولا تطفئها ولا تزيد في نورها . اما الشمس فتبتلع الشرار . وقد يحدث ان ينبري ناقد نوره نور الشمس لنقد كاتب نوره نور الذبالة . فتكتسب الذبالة ، ولو الى حين ، القا ليس لها . مثلما قد يحدث ان يلقي ناقد بشرارته في كومة من الهشيم فتندلع منها السنة النار عالية ، باهرة صاخبة . ولكنها لا تلبث ان يخبو لظاهها ، فاذا بها رماد في رماد .

هكذا كان . وهكذا سيكون مادامت الكلمة مشاعا للجميع وما دام التفاوت في الفهم والذوق والمزاج بين الناس كالتفاوت بين الشرارة والشمس . ولن يجديك اي نقد مع الذين نورهم غير نورك ، واتجاههم في الحياة غير اتجاهك . وقد يجديك الصبر . ويجديك اكثر من الصبر التفكير في حكمة الحياة التي تخلق الارزة والعوسجة ، والنسر والخفاش والشمس والحباب فلا تخجل ولا تندم . بل تجعل لكل ماتخلقه قيمة في ذاته ، وقيمة متممة لقيمة غيره . فالغابة لا تقوم بما فيها من سوامق الشجر ، بل لابد مع السوامق من الاشواك والادغال والبلابل .

كذلك لا يقوم الادب بالعابرة والروائع فقط ، بل لابد مع عباقرة الكتاب من الكويتبين ، ومع الروائع من التوافه . مثلما لابد من نقاد لا ينتشون الا بعيق العبقرية وروعة الروائع . ومن نويقدين يتلهون بتوافه الكويتبين ويصنعون من الحجة قبة .

اما السر في هذا التفاوت العظيم فيمكن في طبيعة المعجزة التي هي الكلمة ، وطبيعة الذين يتخذونها اداة للتفريغ عما في نفوسهم . فالذين اوتوا نعمة الفهم والذوق يقدسون الكلمة . فتأتي على سنتهم واقلامهم طاهرة من النفاق ، منزهة عن الحذقة والبهرجة والدجل والرياء وحب الظهور . والذين نصيبهم من الفهم والذوق ضئيل لا يحسون قدسية الكلمة . فلا يتورعون عن الفحش بها ، وعن جرجرتها في الرغوة التي تثيرها اهاوؤهم من ساعة لساعة ومن يوم ليوم .

تلك ، كما ترى ، هي طبيعة الكلمة ، وطبيعة الذين خلقوها ليعودوا فيخلقوا انفسهم بها . وهي طبيعة لا يغيرها سحر ساحر ، ولا نقد ناقد ، ويغيرها كل منا بجهد الخاص اذا هو غير ما بنفسه .

ميخائيل نعيمة

ان يكون شتيمة وسبابا . من هنا كان النقد وكان الناقدون . عندما يحدثك الناقد عن اثر ادبي فهو انما يبين لك مدى التجاوب بين نفسه ونفس الكاتب في ذلك الاثر بالذات . فنقده اما انشراح واما امتعاض . او هو انشراح هنسا وامتعاض هناك . وما اكثر ما ينشرح ناقد حيث يمتعض الاخر . او يمتعض حيث ينشرح . ولا عجب في ذلك على الاطلاق . فالكلمة التي هي عدة الكاتب ، مثلما هي عدة الناقد ، ليست ذات دلالة واحدة ، ولون واحد ، ونغم واحد ، ورائحة واحدة عند جميع الناس ، ذلك لان الذين ينطقون بها ، او يكتبونها ، ليسوا من مزاج واحد ، ولا هم في مرتبة واحدة من الفهم والذوق والاحساس وقدرة الانفعال والتخيل . والكلمة التي تبدو لك في القاموس كما لو كانت محدودة القياس والمعنى تغدو وكأنها بغير حدود عندما ينطق بها لسان او يخطها قلم . فحدودها اذ ذلك حدود فهم الناطق او الكاتب وحدود ذوقه وخياله ومقدرته على تحسس المعاني والالوان ، والروائح والانغام .

ومثلما يشق عليك ان تقع على كاتبين في مستوى واحد من ذاك القبيل ، كذلك يتعذر عليك ان تقع على قارئين ، او ناقلين ، يتذوقان اثرا ادبيا واحدا بطريقة واحدة . فمزاج الواحد غير مزاج الاخر ، وخبرته غير خبرته ، وذوقه غير ذوقه ، والزاوية التي ينظر منها الى الحياة غير زاويته . ولو ان الناس تساوا في ذلك كل المساواة لما كان بهم اقل حاجة الى النقد والناقلين .

كلّ عربي مدعو الى قراءة هذا الكتاب القدس مرة اخرى

للكاتب الفلسطيني الجريء

محمد علي العبد

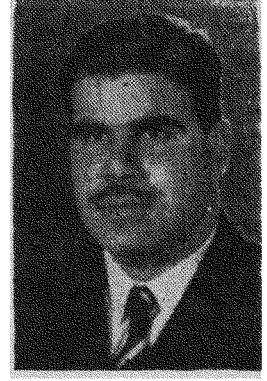
قصّة الوطن السليب والسحب المزعجة
الضطرب .. وصيحة الكفاح من أجل العورة والكأر
في اسلوب ارجي جمع بين كروعة في العرض
والشورة في الموضوع

الشن ١٥٠ ق.ل

منشورات مكتبة المعارف في بيروت

أزمة نقد العرب

بقلم الدكتور عبد الله عبد الله



((ان الربط بين الانطلاقة القومية والتفتح الانساني - وهو ربط لا تكون بدونه الوثبة القومية حديرة بهذا الاسم ولا تصل بدونه الى غايتها - تقع على الابداء مسؤولية القيام به ، وتقع على النقاد مسؤولية تذكير الابداء بمعناه وضرورته))

حرا خصيبا : انه الان يأخذ القيم على عاتقه ومسؤوليته ، ويدافع عنها دفاعه عن حقيقة رآها ووصل اليها بعد رياضة وجهه وتجربة عميقة . انه الان قادر على ان يغالب كل شيء ، حتى نفسه ، في سبيل تلك الرؤية التي رآها ، رؤية الحقيقة وقيمتها .

وما يصدق على الفرد في سائر مجالات النشاط الاجتماعي ، يصدق خاصة على الاديب وعلى مجال الابداع الادبي . فالاديب لا يكون مبدعا حقا لمجتمعه ، ما لم يغد هذا المجتمع الذي يتأثر به شيئا في قبضته ، يعرف انه يتطلع اليه من الذرى ويعرف ان يتفاعل معه تفاعلا اعمق بعد ان عرف هذا الاشراف البعيد ، وبعد ان تحرر منه ليعود اليه عودا احفل بالنور . وعندما يتأتى للاديب مثل هذا التحرر من ربقة الانسياق مع المؤثرات الاجتماعية دون ما وعي كاشف لها ، يستطيع ان يكون اديب المجتمع المرتقب . انه يكون الاديب المرجو عندما يدرك ان مهمته الكبرى كشفت الاءور وبسط الحياة في اعماقها امام القراء ، وعندما يدرك ان مثل هذا الكشف الوضاء لحقيقة الوجود ، لا يسر الا لمن استطاع حقا ان يخلق الوجود من جديد ، ان ينظر اليه نظرة بدئية ، ان يزيله الى حين ، ليستطيع بعد ذلك ، ان يرى ما فيه رؤية المشرف المطل .

مثل هذا الموقف وحده هو الذي يقوى على ان يولد من البحرين الراهن عطاء وخصبا ، وان يخرج من هذا التخبط الادبي الى ادب حق يمثل وجهة نظر موحية ملهمة ينظر بها الاديب الى الكون والاشياء . فالادب الذي لم يتحرر من الوجود العادي الضيق ليتصل بالوجود الصميم ، الوجود بمعناه العميق وبجوهره الشامل لا يستطيع ان ينقل الحياة الى الآخرين .

هذا الانتقال من البحرين الى الموقف الادبي الاصيل
ان يتم الا اذا اسهم النقد الادبي في المعركة اسهاما جديا وتحمل مسؤوليتها . فكلنا يدرك ان ادبنا حتى الان ادب يكاد يشبه تلك النباتات البرية التي تنمو في الفيافي ، ولا تجد من يشذبها او ينظفها او ينقل شذاها . وكلما تقدم

لا شك ان الادب العربي المعاصر يعاني من بحران طويل ، قد يتمخض عن خصب وعطاء وقد لا يلد غير بحران اوسع . واجتناب النتيجة الثانية لا يكون الا اذا وعى الادب البحرين واستطاع ان يتجاوزه عن طريق مغالبتة لذاته ، وعن طريق ادراك الابداء مسؤوليتهم ورسالتهم . ان كل عمل خلاق لا يكون الا اذا انفتح صاحبه على افق الحرية الكاملة المطلقة . ونقصد بالحرية هنا ان يعي الشخص المؤثرات التي تدفعه الى عطائه وسلوكه ، وان يحاول عن طريق هذا الوعي التام لها ، ان يتحرر منها ولو الى حين ، ليتخذ من دونها ومن فوقها موقفا اصيلا شخصيا .

ان كل انسان ابن مجتمعه وابن الظروف الاجتماعية التي يحيا فيها ، ولا يتم تكون الانسان كائن ما لم يندمج بهذا المجتمع ويتمثل حضارته وقيمه وخيراته الثقافية . غير ان ثمة شكلين من اشكال الاتحاد مع المجتمع وامتصاص حضارته : الاول سلبي منفعل لا يعدو ان يكون المرء فيه قابلا لا فاعلا ، متلقيا تراث المجتمع دون ما مشاركة نقدية فاعلة يقوم بها . واذا ذلك يكون انسانا متبعيا لا مبتدعا ، يزرع المجتمع فوقه وينوء بقيم هذا المجتمع ، بدلا من ان يكون له هذا المجتمع وقيمه اداة الهاب وتفتيح . اما الشكل الثاني من اشكال الاتحاد مع المجتمع فقوامه ان يتحرر الفرد من المجتمع الى حين ، عن طريق وعي يعلو على كل شيء ويمحو كل شيء لينبني الاشياء من جديد ، ويشكل في كل قيمة ليلد قيما حققة . وقد يعود مثل هذا الفرد ، بعد هذا التحرر المطلق والمحو التام ، الى ان يتبنى كثيرا من قيم مجتمعه ، والى ان يمتص تراثه وحضارته . ولكنه اذ يفعل يكون في الواقع بانيا لقيم جديدة وان تكن موجودة ، خالقا لحضارة حية مستحدثة وان تكن عريقة في القدم . على ان هذا الفرد قد يجاوز في احيان اخرى ما في مجتمعه ، ويرى ان بعض ما فيه من قيم يحتاج الى تقويض او تعديل ، وعند ذلك يقف موقف الثائر المجدد . وفي الحالين يقف مثل هذا الفرد من المجتمع ومن القيم الانسانية التي يحملها موقفا

بنا الزمن ادرکنا ان دور النشر تقذف كل يوم بجديد متکثر ، وان ما تقذف به متروک الى القراء ، يحکمون عليه کما يشاءون بينهم وبين انفسهم او يستمتعون دون ان يکلفوا انفسهم عناء الحكم . وقلما نلقى نقدا هاديا يشير ببنائه الى قيمة ما ينتج ، ویصنف النتاج تصنيفا يضع كل شيء في مستواه ومكانه . ومن منا لا یلمس اضطراب الشیبة فیما یقرأون : انهم یحارون في أي النتاج یقرأون ، وکثیرا ما تحول حیرتهم هذه بينهم وبين ان یقرأوا شيئا . وحتى اساتذتهم الذين تقع عليهم مهمة ارشادهم ، یضلون غالبا ضمن النتاج المتکثر ، وما ينصحون به غالبا کتب اطلعوا عليها لانهم اطلعوا عليها کما تقع الفراشة على اي زهرة . ومن العسير ان یيسر للشیبة في بلدنا ، سواء عن طریق اساتذتهم او من یفوقهم علما وخبرة ، ان یتبينوا صفحة الادب المعاصر لهم واضحة كاملة ، وان یدرکوا اخيرا ما هو اجدر بان یتخير .

والازمة لا تقف عند حدود الشیبة وحدهم ، بل هي تتعداهم الى الکتاب انفسهم . ان هؤلاء الکتاب ینتجون دون ان یصلوا هم انفسهم في نهاية الامر الى ان یضعوا نتاجهم في المكان الصحيح ضمن النتاج الواجب للمجتمع . **فالنقد الذي یعجم هذا النتاج ویوازن ويستخلص ، نقد نادر . وجل ما یيسر لادبائنا من نقد ، مديح یقوم به صديق معجب او مرتزق رخیص ، أو تلب یقوم به خصم او جاهل . وکم یحن الادباء ، وکم یظلم الادب الى صوت ینتقرب من الحقيقة جهده ، ليقول کلمته . فمثل هذه الکلمة الصادرة عن نقایيس جديدة واعية ، هي وحدها التي تروي ظمأ الکاتب الى من یناجیه حول ما کتب : وسواء كانت هذه الکلمة قاسية على الاديب او ممتدحة له ، تظل للاديب وحيا جديدا یقوده الى امام ویحمله على مزيد من التأمل ومجاوزة الذات . انها مأساة حقا ، مأساة لها صدادها الاجتماعي البعيد ، تلك التي یخضع لها الاديب عندنا : انه یجهد ویجهد لينتج ما یرتجي ان یكون الابداع الذي ینتظره مجتمعه ، ویمضي النتاج الى السوق ، ویرتقب الاديب صوت النجوى الحقه ، صوت القییم التي عمل من اجلها ، صوت الانسان ، الذي اراد ان یعمل لرسالته حين صاغ الحرف واذاب الفكر ، فلا یجد الا فراغا وعدما . وکثیرا ما ینقلب الامر لدى من لا یجدون في عمق ایمانهم برسالة الادب ما یحميهم ، الى التبلغ بالنتائج المادية التي یدرها عليهم نتاجهم .**

ویستوي في هذا ، فیما نعتقد الادباء الناشئون والادباء الشيوخ ، اذا اردنا ان ننظر الى الامور من منظور الادب الصادق الحق . فالادباء الشيوخ انفسهم في حاجة الى من یدفعهم دوما الى تجاوز ذاتهم ، بل هم اشد حاجة من سواهم ، الى صوت صارم یحول بينهم وبين ان یعيشوا على حساب مجدهم الماضي . ولعل مشكلة الصراع بين ادب الشباب وادب الشيوخ ترجع في اعماقها الى هذا الامر : فالشيوخ في معظم الاحیان یکتفون بالاعتذاء مما

کان لهم من شأن ، وقلما یحاولون ان یجعلوا من الادب تجاوزا للزمن وللذات ، وقلما یضعون انفسهم في سباق مع الزمن وفي سباق مع انفسهم . وموقفهم هذا يرجع فیما يرجع الى انعدام النقد الذي یحمل صوت الحقيقة القاسي . یضاف الى هذا ان الشیخ بطبعه محافظ ، یعيش غالبا في ماضیه ، ان لم یقم حقا بتجربة فكرية ونفسية عنيفة تجعله في شباب فكري دائم ، بل تجعله کما یقول بعضهم مراهقا الى الابد . ومن مهمة النقاد ان یدفعوا مثل هؤلاء الادباء الشيوخ الى اقتحام هذه المغامرة الجریئة ، الى خلق صیوة ابدية الى نضارة الحیاة ونسغ الوجود . ان الاديب الکبیر هو الذي یبلغ اللحد وهو ما یزال ینسادي الحیاة نداء الشاب الظامي الى کنهها وجوهرها .

وعبثا یقول القائلون : ان الاديب الکبیر لیس في حاجة الى من یدفعه . ویذکی صوته ویشعل موقعه . فتلك شئنة بالية عفی عليها الزمن . وصراع الادباء قديما حول دور كل من الموهبة والصناعة في خلق الادب ، صراع تجاوزته الايام . ومن الامور التي اثبتتها طائفة من الدراسات والبحوث اليوم ان العبقرية في حاجة الى حماية ورعاية وانها لا تنبت وتنمو کما ینبت الفطر او کما تنبت الزهور في الادغال . وخیر رعاية لها شدها دوما الى رسالتها ، الى جوهرها ، الى مصیرها الذي ینبغي ان یكونه . وتلك هي مهمة قاسية من مهمات النقاد .

ان اقسی ما یصاب به الاديب ، والاديب الکبیر خاصة ، ان یحاط بالسنة المديح من حوله ، المديح الذي لا یتجاوز المديح فاذا به یتستظل بمجده ویوارف الشاء ، فیستغني بذلك عن كل شيء ویکفيه هذا مؤونة العناء ، ویخیل اليه انه لم یعد في حاجة الى اکثر من ان ینشر على الناس بين الفينة والفينة قطرات من زاده الزاخر وان یتفضل عليهم بشيء من فضل هذا الزاد ، عند ذلك یقضي الاديب ، لان الادب اما ان یكون تجاوزا مستمرا للذات واما الا یكون . والاديب الحي المعمر هو الذي یعرف ان یقول لمادحه قولة علي ابن ابي طالب : انا فوق ما في نفسك ودون ما قلت . بل هو الذي یرى مثله الاعلى دوما امامه لا وراءه ، والذي یجري وراء هذا المثل الاعلى کما یجري الظمان اللاهث وراء سراب یتباعد دوما ، او کما یتطلع الضال في الليل الى نجم ما هو بیالفه .

ونقد الذات هذا ، الذي هو امانة الحیاة ودلیل الفنی لدى كل ادیب ، یساعد على تكوينه واذکائه النقد الادبي الصحيح ، الذي ینقل الاديب الى المثل الاعلى ، الى القییم الحقيقية ، ویعيش وایاه لحظات خالدات امام نور الصدق والجد ، ویلقي في نفس هذا الاديب بؤرة لامعة تومض بما هو انساني خالد رفیع .

وندرک شأن هذا النقد ، اذا ذکرنا ان الاديب في معظم الاحیان ، یعيش تجربته الفردية ، وکثیرا ما یتفرق فيها ویذوب ضمنها بحيث ینسى ان ثمة تجارب اخرى یحياها ادباء آخرون . وهذا الایغال في تجربة واحدة فريدة

نتائج مسابقات «الآداب»

★

تألفت ثلاث لجان من الادباء لدراسة المخطوطات
المقدمة الى مسابقات «الاداب» لعام ١٩٦٠ ، على
الشكل التالي :

لجنة الشعر : الاساتذة نزار قباني ، بدر شاكر
السياب ، الدكتور خليل حاوي .

لجنة الرواية : الاساتذة توفيق يوسف عواد ، الدكتور
محمد يوسف نجم ، عبد الله لحود .

لجنة الدراسة الادبية : الاساتذة الدكتور علي سعد ،
الدكتور جبور عبد النور ، عبد اللطيف شراره .

وقد درست لجنة الشعر الدواوين المقدمة وعددها
اثنا وعشرون ، فوجدت ان افضل ما قدم للمسابقة
هو ديوان ((ابيات ريفية)) للشاعر

عبد الباسط الصوفي

فقررت منحه الجائزة وقيمتها الف ليرة لبنانية (١) .

ودرست لجنة الرواية الروايات الاربعة عشرة التي
اشتركت في المسابقة فقررت منح جائزتها ، وقيمتها
الف ليرة لبنانية ايضا لرواية

((المهزومون)) للاستاذ هاني الراهب

من الاقاييم الشمالي .

اما لجنة الدراسة الادبية ، فقد قررت بالاكثريّة
حجب الجائزة

((فالادب)) تشكر اللجان الفاحصة ، وتهنيئ الفائزين
الذين سيمشرون كتابهما في وقت قريب (٢) .
وستعلن المجلة في العدد القادم عن مسابقاتها الجديدة
لعام ١٩٦١ .

(١) سترسل هذه الجائزة الى ورثة الفقيد الصوفي ، كما ان دار
الادب التي ستشتر الديوان ستحول الى الورثة كل ربح ينتج عن
بيعه ، احتراماً لذكرى الفقيد الراحل .

(٢) ادارة مجلة الادب مستعدة لاعادة المخطوطات غير الفائزة الى
اصحابها اذا كتبوا لها في هذا الشأن .

على ما فيه من غنى ، يؤدي في النهاية الى فقر خطير ،
ان لم يرفد بدم جديد ، بمعنى جديد ، بمقاصد ولادة .
واجترار الذات الطويل ، والتأمل المرآوي المتصل ، لا بد
ان يقود الى عزلة مع الذات لا تحمل معنى اتصال اعمق
مع الآخرين ، وانما تعني انعزالاً حقاً عن التجربة الانسانية .
ومن شأن الناقد ان يرد الاديب دوماً الى التواصل مع تجربة
غيره من الادباء ، والى الاتصال بالتجربة الانسانية عامة
انه اقدر من الاديب على الكشف عن انحراف هذا الاخير
شطر نرجسية ذميمة او سرد غافل . ان الناقد هو الجسر
الذي تمنع عليه تجربة ادب مقارن مغن للادب والادباء .
انه البؤرة التي تتلاقى عندها اشعة الادباء من كل طرف ،
والتي تستطيع ان تضيء كل اديب بنور جديد .

ان التجربة الانسانية تجربة طويلة متنوعة الالوان ،
ومن المسير على اي انسان ان يبلغ الحقيقة او شطراً منها ،
او يبلغ الجمال او شطراً منه ، عن طريق سعيه الوحيد .
ولا بد ان تتصالب الجهود ، وتتآزر الهمم في سبيل الكشف
شيئاً بعد شيء ، وبحركة متطورة متقدمة دوماً عن المعاني
الثابتة في الكون والاشياء . ولا بد للاديب ، الى جانب
نظراته الخاصة المنهزمة من اطلالة شاملة على جهود
الآخرين ونظرات الآخرين . وقد لا تسر له هذه النظرة
دوماً بحكم تمذهبه وانشغاله برؤاه ونظراته . وهنا يأتي
الناقد ليملاً ثغرات هذه الاطلالة الشاملة الكلية التي ينبغي
ان يملأها الاديب ، وليضعه ويضع ادبه في مكانهما ووقعهما
من ادب العصر ، ومن ركب الزمن وحصاد التجربة
الانسانية .

وما نرانا في حاجة الى مزيد من الحديث عن الدور
الذي ينتظره ادبنا العربي المعاصر من الناقد وقلمه فكلنا
يدرك في بساطة ويسر ان ادبنا العربي هذا يشكو اليتم ،
وانه لا يجد اقلماً ناقداً صادقة ترعاه وتضعه حيث ينبغي
ان يوضع . انه يتيم القيم التي تهب له قيمته ، يتيم الحرف
الذي يستخرج معنى حرفه .

والامر الجدير بالبحث ، ما هو تقرير هذا اليتم ،
ونعمي افتقاد النقد هذا ، وانما هو السؤال عن اسبابه
وكشفها .

ونقول منذ البداية ان هذه الاسباب اسباب عميقة في
نظرتنا ، تتجاوز ما يذكر عادة من مبررات عارضة عابرة . .
فقد يقال ان ضعف النقد من ضعف الادب ، واننا لا
نجد نقاداً كباراً لاننا لا نجد الكثير من الادباء الكبار . وهذا
القول مردود في الواقع : اذ مهما يكن شأن الادب
عندنا ومن تخطئه وبحرانه ، يظل من الصحيح ان ثمة فوارق
بين نتاج ونتاج ، وان ثمة وفرة في النتاج ، وان ثمة نتاجاً
رفيعاً جديراً بالنقد . ثم ان هذا القول هو ضرب من
المصادرة على المطلوب الاول كما يقول المنطقة ، او هو ضرب
من الدور الفاسد : فكما ان ضعف النقد من ضعف الادب
كذلك ضعف الادب من ضعف النقد . والفراغ الذي يتركه
- التتمة على الصفحة ٩٥ -

أزمة النقد العربي

- تنمة المنشور على الصفح ٧ -

الادب ينبغي ان يملأه النقد وتقصير الادب عن اداء رسالته ينبغي ان يكشف عنه النقد ويعالجه . على اننا نعتقد على العكس ، ان جو الادب في بلادنا خير جو . لائم لمهمة النقد : فالنتاج وفير كثير ، والمحاولات متعددة ، والادباء كلهم يملكون تجارب ادبية جديدة نتيجة تمازج الثقافات والتأثر بالادب الاجنبية ، والرغبة في خلق ادب اصيل مبتكر قائمة بل متحققة في بعض الاحيان . ومع ذلك فصوت النقد صامت ، واصداء الادب فيه خرساء .

وقد يقال غير هذا . قد يقال ان رسالة الادب تأتي في مجتمعنا العربي في المرتبة الثانية ، وان الناس مشغولون عنها برسالة السياسة والاهتمامات السياسية المتصلة بالكيان القومي كله ، وهذا ايضا تفسير ناقص . فالادب العربي ، كأي ادب ، ليس معزولا عن سائر حياة المجتمع العربي ، وهو ليس معزولا عن المعركة القومية والسياسية خاصة . ومنذ سنوات بعيدة قدم الادب رسالة كبرى في هذا المجال ، فعبث عن المشاعر الوطنية والقومية ، وما يزال يجهد كل يوم للربط بين رسالته وحاجات الشعب العربي ، بين مطالبه ومطالب الكيان العربي . وكثير من ادبائنا الصادقين ، نقلوا الى نفوسهم وشاعرهم مشاعر مجتمعهم وحاجات امتهم ، وخلقوا من ذلك ادبا قويا يسهم في المعركة الشاملة التي يقوم بها العرب في كل مكان . ولئن كانت الاهتمامات القومية والسياسية شغل الناس الشاغل في هذه المرحلة التاريخية من حياة مجتمعنا ، فكم حري بهذه الاهتمامات ان تشغل بالادب الذي يعبر عن هذه المشاعر القومية ، وان تعنى بالفكر الذي يريد ان يصون هذه الاهتمامات السياسية ويحميها من الانحراف ؟ ان كل فرد عربي واع يشعر اليوم ان المعركة القومية والسياسية التي تخوضها الامة العربية ، لا تأخذ معناها السليم ولا تتخذ كامل مداها الا اذا صانها الفكر الصادق وقادتها الثقافة الرحبة . ومهمة الادباء الاولى ان يقوموا بهذا الصون وان يضعوا في الحركة القومية العارمة كل ما يريد الفكر من صدق ومحبة واحترام للانسان وتطلع الى قيم انسانية حققة . ومهمة النقاد ان يسهموا في هذا مع الادباء فيكونوا لهم الحافز والحامي . ان رسالة الادب الحققة لا تجد منطلقها الرحيب في وقت من الاوقات كما تجده ايام الانبعاث القومي والنهضة السياسية . . هنالك يقف القلم ليدرك مسؤوليته الكبرى ، ويتملأ الحرف ليجد كلمة البناء ، كلمة الامة . وهنالك تعظم مسؤولية نقد الحرف للحرف واستجواب الكلمة للكلمة . ونحن اليوم هنالك حيث ينتظر مجتمعنا المنطلق قوله الفكر الصادق وصرامة النقد المؤمن .

ان معركتنا القومية الكبرى ، لن تصل الى مستقرها

الا اذا كانت في الوقت نفسه معركة انسانية كبرى ، ولا بد بالتالي ان تداخل القيم الانسانية عملنا القومي اليومي ، وان ندرك ان تفتح قوميتنا لا يتأتى الا مع تفتح انساننا العربي ، مع تحريره من كل عبودية ، مع تعبئته بالقيم الثقافية والحضارية الحققة . ومثل هذا الربط بين الانطلاقة القومية والتفتح الانساني ، وهو ربط لا تكون بدونه الوثبة القومية جديرة بهذا الاسم ولا تصل بدونه الى غايتها ، تقع على الادباء مسؤولية القيام به ، وتقع على النقاد مسؤولية تذكير الادباء بمعناه وضرورته .

وقد يقال بعد هذا وذلك ان نتاجا واحدا من نتاج الادباء خير من الف نقد ، وان قوله بكون الشهرة « ان تجربة واحدة من تجارب الطبيعة تعدل عندي الف دليل عقلي » تصدق ايضا على ميدان الادب والنقد . قد يقال بتعبير اخر ان الناقد هو القاريء وحده ، وان الناقد طفيلي يريد ان يعيش على نتاج الادباء ، وهو يعجز عن فهم هذا النتاج ، وكثير ما يشوّهه ويسئ اليه . فلا نقد اذا ولا نقاد ، بل ادب وادباء ، والحكام هم القراء ، مهما يكن حكمهم فرديا . ذلك ان الادب تجربة شخصية ، وفهمها تجربة شخصية ، ولا بد ان ندع لكل قارئ المجال لتجربة ذاتية يقوم بها مع ما يقرأ ، كما ندع لكل اديب مجال مثل هذه التجربة مع ما يكتب .

وفي هذا القول كل الصيد ، وعنده تكمن المشكلة الحقيقية ، والرد عليه يقودنا الى صلب الموضوع في نظرنا انه يضطرنا الى ان نقول منذ البداية ان أزمة النقد العربي لا ترجع الى كثير من الاسباب العارضة التي تذكر ، وانما ترجع الى مهمة الناقد ما تزال غامضة قاتلة غير مستبينة لجمهور المهتمين بالامر . ومرد هذا الغموض في مهمة الناقد الى النقد انفسهم وما يدركونه من رسالتهم .

ذلك اننا نستطيع ، بشيء من التعميم ان نقسم النقد في البلدان العربية الى ثلاثة انواع اساسية :

الاول نقد يستند الى النقد العفوي ، الى حكم شخصي غامض ، شعاره : هذا يعجبني وذلك لا يعجبني ، وفي مثل هذا النقد نلفي انطباعات شخصية تتجلى في عبارات عامة غائمة تحمل شتى المعاني والتفسيرات ، ويمكن ان تنطبق على انواع كثيرة من الاساليب .

ومثل هذا النقد لا يستمد قيمته في نظر القراء الا من شأن قائله ومكانته الادبية ، وهو في معظم الاحيان نقد يتأثر تأثرا كبيرا بالعلاقة الشخصية التي بين الناقد والكاتب ، ويلعب فيه استلطاف الناقد للكاتب وتعاطفه معه دورا كبيرا مادام قوامه الانطباع الذاتي الشخصي .

ولا حاجة الى بيان تهافت مثل هذا الضرب من النقد رغم شيوعه ، ورغم انه النقد الغالب عندنا ، لاسيما بعد ان تولت مهمة النقد في معظم الاحيان صحافة هزيلة مرتزقة . ولا شك ان مثل هذا النقد يلعب دورا كبيرا في تشكيك الادباء والقراء في قيمة النقد وضرورته .

اما النوع الثاني من النقد السائد عندنا ، فهو النقد الذي

يجعل مهمته التحليل والشرح ، دون أن يشتمل ذلك التحليل على تقويم حقيقي . ومثل هذا الضرب من النقد ، يدع غالبا النتائج الذي لم تعرف قيمته بعد ، ويكتفي بتحليل النتائج الذي اشتهر وعرف ، ويجعل مهمته الاولى تحليل ما في هذا النتائج من قيم ومعاني ، دون ان يحاول اي تقويم ونقد . انه بتعبير اخر ضرب من « الرصف الحي » لكبريات المؤلفات الادبية ، او حواشي موشاة مطرزة على الكتب القيمة ، او ضرب من « المغامرات التي تقوم بها النفس وسط امهات المؤلفات الادبية » على حد تعبير اناتول فرانس ، ومثل هذا النوع من النقد هو الذي دعت اليه مثل « مدام دوستايل » في فرنسا ، ومثل الشاعر الفرنسي « هوفو » حين انكر على الناقد حق مناقشة العبقرية ومجادلتها . والى هذا الضرب من النقد يلجأ نقادنا اليوم حين يتحدثون عن نتائج كبار الادباء ، وحين ينقلون خاصه النتائج العالمي الشهير .

وواضح ان مثل هذه المهمة لايمكن ان تكون مهمة النقد الحقيقي ، فالناقد لايجوز ان يكرس عمل الادباء وباركه ، بل عليه ان يكتشفه حقا ويجلوه . ومثل هذا الناقد الذي يسير في ركاب الابداع ، لرائع الذي اجمع عليه الناس ، لا يستطيع ان يسهم في معركة الادب ، لان هذه المعركة تحتاج دوما الى من يدفع بها الى امام عن طريق تقويم لها يجعلها تتجاوز ذاتها ، ومن يدعي الامر ان لا نقد بلا تقويم .

والنوع الثالث من النقد الذي بدأ يشيع في بلادنا منذ امد ليس بعيد ، هو النقد الذي يريد ان يتجاوز حدود الادب الخالص ، ليدخل في اطار التحليل الفلسفي او النفسي او الاجتماعي او الخلقي . وكلنا يعلم ذلك الطراز من النقد الذي تأثر بالدراسات الاجنبية ، فأخذ يعنى بتحليل المؤلفات تحليلا يستند الى حقائق علم النفس او حقائق التحليل النفسي او معطيات علم الاجتماع او قواعد الاخلاق او مبادئ الفلسفة .

ولا شك ان مثل هذا الضرب من النقد محاولة جديدة اكثر من النوعين السابقين ، فهو يخضع النتائج الادبي اولا لبعض القواعد ، مجتنباً بذلك افات النوع الاول من النقد نعني الحكم العفوي الذاتي الذي لا يستند الى مقياس واضح ومعياري مقرر . وهو ثانيا لا يكتفي بان يصف النتائج الادبي ويستعرض مافيه ، بل يجاوز ذلك الى النبش في اعماقه ، الى العوامل الخفية التي ولدته ، الى ربطه بصاحبه وربط صاحبه بالعوامل التي اثرت في تكوينه .

غير ان الناقد الدائن بمثل هذه النزعة لا يستطيع ان يرى النتائج الادبي الا من زاوية واحدة ، هي زاوية المذهب الذي يأخذ به . وهو لا يستطيع بالتالي ان يطل على المؤلف الادبي الاطلالة الشاملة التي لا بد منها لكمال النقد . بل هو يحاول في معظم الاحيان ان يرى في المؤلف افكاره هو ومذهبه هو او نقيض تلك الافكار وذلك المذهب . وكثيرا ما يحمل الآثار الادبية ما ليس فيها ويقسرها على ان تدخل في قالب مذهبه الذي يريده . ويكفي للدلالة على هذا ان نذكر بعض ضروب النقد الادبي التي قدمها « فرويد »

صاحب مدرسة التحليل النفسي ، او التي قدمها « ماركس » فيلسوف المادية الجدلية . فهل ندرك حقا معنى انصار بودلير اذا ذكرنا انها اعتراف بعقدة ابوية لديه ؟ وهل نزداد وعيا لنفس هوغو اذا قلنا انه وليد عقدة قتل الاب ؟ هل ندرك روعة كتابات دوستوفسكي اذا قلنا انه كان مصابا بمس الاغتصاب ، كما كان تولستوي مصابا بالنرجسية ؟ كذلك هل يكفي في تقويم آثار « فلوبير » و « موباسان » ان نقول انهما كاتبان بورجوازيان كما اراد ماركس ؟

ان الناقد الحق لا يستطيع ان يستغني عن نظرة شاملة الى الادب ككل ، ولا يجوز ان يحكم الا من خلال مثل هذه النظرة الشاملة . والنقد المذهبي المستند الى نزعة نفسية او فلسفية او اجتماعية ، يضل طريق النقد ان خيل اليه انه يصيب بنقده كل مافي الاثر الادبي . اما ان اتخذنا من مثل هذا النقد وسيلة من بين الوسائل التي تؤدي الى فهم الاثر الادبي وتقويمه ، فعند ذلك يحتل مكانته الغالية في ميدان النقد الصحيح .

هكذا اذا نظرنا الى النقد في البلدان العربية هذه النظرة المجملية ، استبان لنا ان هذا النقد بانواعه الثلاثة الكبرى ، لا يطمئن حاجات النقد الحقيقي ، ويظل مقصرا عن العناية التي وجد من اجلها النقد ، ومن هنا كانت الشكوك فيه ، ومن هنا نراه بعيدا عن ان يحتل المكانة التي تنتظر منه . ويبقى ان نسائل اخيرا ما هو اذن النقد الصحيح الذي من شأنه ان يعيد للنقد قيمته ومكانته ؟

وعسير علينا في مثل هذا المقام ان نجيب على مثل هذا التساؤل جوابا كاملا . وحسبنا ان نتحدث عن اهم معالم مثل هذا النقد المرجو .

ان الازمة الكبرى في النقد ، حتى في البلاد الاجنبية ، ترجع قبل اي شيء اخر ، الى ذاتية النقد ، ومما يخلق الارتباك في الحكم على شأن النقد ارتباك النقد نفسه في احكامه وتباين ما يعطيه من نتائج . وهذا التباين في احكام النقد يبلغ من التباين احيانا حد التناقض كما نعلم . فكأن النقد يفتقد اذن مقاييس مشتركة او الحد الأدنى من المعايير الموضوعية الثابتة التي يستند اليها ، وكأنه بسبب ذلك ذاتية مطلقة يتساوى لديها الوجود والعدم .

والمسألة دون شك عسيرة عميقة . انها في حقيقتها ترجع الى مسألة كبرى هي قدرة الذات على ان تحكم على ذات اخرى . غير ان هذا كله لا يعدو ان يشير الى ان ثمة مشكلة ينبغي حلها ، ولا يعني بحال من الاحوال ، كما قد يخيل ، ان المشكلة غير قابلة لان تحل ، ولا يجوز ان ننتهي من تقرير هذه المشكلة الى موقف اشبه بموقف النوع الثاني من النقد ، نعني الى القول بان الفن لم يخلق ليحكم عليه ولينقد ولكنه خلق ليؤخذ ويشاهد ، لتكون متفرجين سلبين على عملية الخلق والابداع فيه ، فمثل هذه النظرة تعني في اعماقها الفوضى الادبية المطلقة . انها تقترب مما ذهب اليه انصار الادب الرومانتيكي في فرنسا ، كرد فعل على اصحاب النزعة الكلاسيكية ، حين قالوا ان كل شيء ممكن ومباح في الادب ، وان ليس ثمة حدود ولا قيود

نقص جناحي الاديب .

ان تقرير المشكلة ينبغي ان تكون نتيجته على العكس ،
**القناعة بان النقد لا يمكن ان يستقيم ، وان الادب لا يمكن
ان يحيا ، الا اذا ادركنا ان للعمل الادبي قواعده الفنية
واصوله الجمالية واهدافه الفلسفية ، وان علينا ان نمهد
لوضع هذه القواعد وتلك الاصول .**

لقد كانت للادب الكلاسيكي الفرنسي اصوله . ورغم ان
تلك الاصول لم تكن اصولا سليمة ، وكانت جنمدا قاسية ،
فانها ساعدت مع ذلك على خدمة الادب والنقد ، واسهمت
في تأكيد المعنى الاساسي للخلق الادبي ، نعني كون هذا
الخلق موهبة وصناعة في آن واحد ، او موهبة صنعا
بتعبير اصح ، ومهما يكن من سداجة تلك القواعد ، يظل
من الهام ان وراءها ايمانا اساسيا بان ثمة شيئا انسانيا
جوهريا على الادب ان يعبر عنه متبعا قواعد تضمن تعريف
الجمال تعريفا ثابتا شاملا .

كذلك حاول النقاد العرب قديما ان يضعوا مثل هذه
المقاييس للعمل الادبي ، وقد تكون هذه المقاييس شكلية
صورية تغلب المبنى على المعنى ، ولكنها على اية حال لم
تدع الادب بلا اطر ومعايير .

ونحن اليوم مدعوون الى رسم هذه المعايير للعمل الادبي
والابداع الفني . ولا شك ان عملنا هذا اصبح يسيرا الى
حد بعيد بعد ان وجدت دراسات ادبية وجمالية واسعة ،
وبعد ان حاول علم الجمال ان يضع مقاييس موضوعية
للانار الادبية والفنية .

ويزداد ادراكنا لاهمية هذه المقاييس اذا ذكرنا ان النقد
في اعماقه ادراك لقيمة وتوجيه نحو هذه القيمة ، ولا سبيل
الى ادراك قيم الاشياء دون ما تدرس لمراتبها ، ودون
مباحث في اسسها .

**ان مهمة الناقد كما قلنا ونقول ان يجعل من العمل
الادبي عملا متجددا متقدما دوما عن طريق مايقذفه امامه
من قيم . ولا بد للنقد ، اذا اراد فعلا ان يدفع عجلة
الادب الى امام ان يملك منظومة من القيم الادبية الشاملة ،
التي تلتقي فيها النظرة الفنية بالحقيقة الفكرية والفلسفية .**
فمثل هذه المنظومة التي يطل الناقد من خلالها على
معنى الاشياء ، على كنه الجمال وجوهر الحقيقة ، هي
التي تجعل منه قائدا يحرض الاديب دوما على تجاوز
ذاته في سبيل الوصول الى اسمى ما يستطيعه من قيم
الحق والجمال ، ان رسالة الناقد ان يصل بالاديب الى
اقصى ما يستطيعه من تفتح على قيم الوجود ، ولا يتم
له ذلك الا اذا ادرك هو اولا هذه القيم ووعى مراتبها
ورسم وسائل بلوغها .

وادبنا العربي احوج مايكون الى مثل هذا النوع من
النقد ، والبحران الذي هو فيه لاخرجه منه الا نقد مزود
بمقاييس قادرة على ان تدخله في اطر تمسك بوجوده
وتقيه من الضياع .

ولا نعني بهذا ان بعض المحاولات لوضع اسس موضوعية

للقيد الادبي لم تتم في بلادنا . فثمة تجارب في هذا الباب ،
غير انها ماتزال في بدايتها ، وما تزال بعيدة عن ان تفيد
فائدة عميقة من نتائج الدراسات الجمالية والادبية التي
تمت في العالم .

يضاف الى هذا ان مثل هذه المحاولات ، على قلتها
وتقصيرها عن كامل المدى المطلوب ، ماتزال تعيش في
معظم الاحيان في معزل عن حركة النقد الادبي ، وتدارسها
وتداولها لم يسيرا بعد ، وما يزال النقاد الفعليون في واد
وهذه الدراسات في واد اخر .

على ان جوهر الامر ان الاسس الموضوعية المرجسوة ،
ينبغي ان تسقى من نظرة شاملة الى قيم وجودنا وحياتنا ،
وينبغي بالتالي ان يصحبها جلاء متصل لمعاني هذا
الوجود ومستلزماته . ومن هنا كان نمو النقد الادبي ونمو
النظرية النقدية الموضوعية وتبطين اوثق الارتباط بنمو
فلسفتنا ونظرتنا الى الكون والاشياء .

**ان النقدي في معناه العميق يعني تحقيق قيم الحياة ومعنى
الوجود الصحيح في النتاج الادبي ، ولا يتم ذلك الا اذا
ارتبطت قواعد الفن الجمالي بالمبادئ والنظرات الفلسفية
التي توجه حياتنا وترشد سلوكنا .**

ان كاتبنا كسارتر لا يخطيء حين يقول في « ماهو الادب »
ان الناثر يكتب ليقول شيئا ، وان على الناقد ان يجلو ما
اراد الناثر ان يقوله ، اي ان يحكم على العمل الادبي من
خلال قيمته الفلسفية والخلقية . فالناثر عنده « انسان
اختر طرازا معيناً من العمل ، يمكن ان ندعوه باسم العمل
عن طريق الكشف ، فمن المشروع اذن ان نطرح عليه هذا
السؤال : اي مظهر من الكون تريد ان تكشف ، واي تغيير
تريد ان تحدثه في الكون بواسطة هذا الكشف ؟ فالكاتب
« المتترم » يعرف ان القول فعل ، ويعرف ان الكشف
يعني التغيير ، واننا لانستطيع ان نكشف مالم نستهدف
ان نغير » .

وهكذا نخلص في نهاية الامر الى ان الموقف النقدي
الصحيح هو الموقف الذي يجمع محاولتين في آن واحد :
الاولى تطبيق مجموعة من القواعد الجمالية الموضوعية جهد
المستطاع ، والثانية ربط القيم الجمالية التي يكشفها في
النتاج الادبي بالقيم المثلى في الحياة ، بقيم الحق والخير ،
بالقيم الفلسفية والخلقية . والمحاولتان كما قلنا ليستا
منفصلتين او متعاقبتين ، انهما متحدتان ، بمعنى ان القواعد
الجمالية لابد ان تستمد شأنها من القيم الفلسفية والخلقية
التي تتدوقها وتتأق في عرضها ، ايمانا منها بها . وبمعنى
ان القيم الفلسفية والخلقية حين تهز نفس الكاتب لابد
ان تنقلب في تربته الادبية الفنية الى قيم جمالية انفعالية .
ان الحق والجمال لا ينفصلان ، والجمال ليس سوى القيم
التي يؤمن بها المرء ، حين تتجه بفضل الانفعال الى ان تفتح
في ابداع فني وادبي ، ان افلاطون كان على حق حين قرر
ان الجميل والخير لا يفرقان .

عبد الله عبد الدائم

دمشق

شعر جديد في نظر حنفى جدي

بقلم الدكتور محمد مندور



موسيقيا ممن درسوا فن الموسيقى العالية في اكبر معاهد باريس راقته قصيدة من الشعر الحديث في صورته الجديدة فلحنها وغنتها على ايقاع اللحن مطربة جميلة الصوت ، ولما كان هناك نظام في اذاعة القاهرة يقضي بالاذاعة اغنية الا بعد موافقة لجنة تسمى لجنة النصوص فقد عرضت القصيدة على هذه اللجنة التي تضم عضوا من اعضاء لجنة الشعر بالمجلس الاعلى ، واذا بهذا العضو الفاضل يرفض ان ينظر في القصيدة اصلا لمجرد انها غير مكتوبة على عمود الشعر التقليدي . وكاد موقف هذا العضو المحترم يحرم جمهورنا من هذه القصيدة الرائعة لولا ان توفرت داخل اللجنة اغلبيه اقرت نصها .

وكانت احداث النواذر التي يتناقلها ادباء القاهرة ما اشترطته لجنة الشعر على كل شاعر تختاره للاشتراك في مهرجان الشعر الاخير الذي انعقد في دمشق من ضرورة اعداد قصيدة تسير على العمود التقليدي لاقائها في هذا المهرجان ، مما اضطر عددا من شعرائنا الجدد ان ينظموا قصائد تقليدية بل جاهلية الجزالة ، ولربما التزم بعضهم فيها مالا يلزم لكي يرضوا لجنة الشعر الموقرة ، ولكي يثبتوا لها قدرتهم على نظم الشعر التقليدي ، وانهم لم يجددوا في صورة القصيدة العربية عن عجز وفرار من قيود الشعر التقليدي بل استجابة لحافز نفسي بشعرهم بان الصورة الجديدة للقصيدة العربية اكثر مواتاة لبعض اغراض الشعر ومواضيعه . وهذا هو مانح ان نجلوه للسادة المتعصبين للتقديم لقدمه ، مع ان بعضهم كان في يوم من الايام من دعاة نوع من التجديد وخصوم الشعر العربي التقليدي الالقاء في العصر الحديث ايام احمد شوقي وحافظ ابراهيم واضرابهما من الفحول .

فهؤلاء السادة المتعصبون من حقهم بل من واجهم ان يعلموا ان كل تجديد في الفن لابد ان يسبقه تجديد في الحياة واتجاهات التفكير واوضاع المجتمع يسوق السى هذا التجديد الفني .

فمما لاشك فيه ان العقلية العربية اخذت تتطور في السنوات الاخيرة تطورا كبيرا من العاطفية الخالصة نحو

استفحلت قضية الشعر الجديد على نحو مثير في جمهوريتنا العربية المتحدة بنوع خاص بعد ان اخذ اعضاء لجنة الشعر برئاسة الاستاذ عباس محمود العقاد في المجلس الاعلى لرعاية الفنون والاداب يتعصبون ضد هذا الشعر ويستغلون مراكزهم في الضغط على قائله ليردعوهم عنه كأنه رجس من عمل الشيطان ، او ليخرجوهم ولو قسرا من محراب الشعر حتى ليتناقل الادباء في القاهرة طرائف تثير الضحك ، وقد يكون من واجبنا ان نشرك غير القاهريين من ابناء العروبة في التفكه معنا من طرافتها . فمن ذلك مثلا مايتناقلونه من انه عندما اجتمعت هذه اللجنة العتيدة للنظر فيما انتج الشعراء من شعر ايام العدوان الثلاثي على مصر تمهيدا لتوزيع الجوائز التي قرر المجلس منحها لاجسن شعراء تلك المعركة تناول الاستاذ العقاد كل ماتقدم به الشعراء من قصائد قديمة الصورة او جديدها واخذ يفرزها ليضع جانبها القصائد ذات الصورة الجديدة ثم يجمعها كلها في ملف واحد ليكتب على غلافه : « الى لجنة النشر للاختصاص » ، وسواء اصحت هذه الرواية بحرفيتها ام لم تصح فانها بلا ريب صحيحة بدلالاتها . فجماعة لجنة الشعر ترفض كل شعر جديد حتى دون ان تقرأه وتبين هل فيه مقومات الشعر وعناصره ام لا ، بحيث يذكرنا موقفها من هذا الشعر بموقف رجل التقى به يوما المرحوم قاسم امين رائد الدعوة الى تحرير المرأة العربية ومؤلف كتاب « تحرير المرأة » ، واذا بهذا الرجل يلعن هذا الكتاب ويسببه سبابا مقدعا فيسأله قاسم امين في روية الفيلسوف وهدوء الفكر الحر : « ولكن هل قرأت الكتاب ؟ » فيجيبه صاحبا قائلا : « انا لا اقرأ ولا يمكن ان اقرأ كتابا يخالف رأيي ! » ويروي المرحوم قاسم امين هذه الاقصوصة دون ان يعلق عليها بكلمة واحدة لانها في غنى عن كل تعليق ، فالرجل الذي يرفض ان يقرأ كتابا قبل ان يبيح لنفسه الحق في الحكم له او عليه رجل لا يستحق الا ان نسأل له الله الرحمة .

ونادرة اخرى قد لا يعرفها الكثير من القاهريين انفسهم ، ولكنني شهدتها بنفسي ، ويسرني او يحزنني ان ارويها هنا الى القراء العرب ليشاركوني التفكه بها ، وذلك ان ملحننا

ما يمكن ان نسميه بالوجدان الفكري الذي يساير التقدم العلمي العالمي والوعي الاجتماعي النامي في كافة بقاع العالم بما فيها عالمنا العربي . ولما كان الشعر فنا جميلا قبل كل شيء وكان لابد له من الاحتفاظ بهذا الطابع الجمالي رغم تغير المضمون وقيامه على الخواطر الفكرية التي تلونها العاطفة ، فقد وجد شعراؤنا الشبان الجدد انفسهم بين امرين : اما ان يحتفظوا للقصيدة العربية بشكلها التقليدي القائم على وحدة البيت ، رغم تغير المضمون فيأتي شعرهم فكريا تقريريا باردا ، واما ان يغيروا من شكل القصيدة بما يتفق مع القلب الجديد الذي اختاروه للتعبير عن افكارهم الجديدة ووعيهم الجديد ، وهو قالب القصة او الدراما القصيرة التي يستطيعون تحميلها ما يريدون من معاني الفكر وحقائق الوجدان الجماعي الجديد ، ففضلوا ان يختاروا لشعرهم الاوزان الموحدة التفعيلة وان يجعلوا الوحدة الموسيقية الجزئية في شعرهم « التفعيلة » لا البيت على ان تعتبر القصيدة كلها وحدة موسيقية متكاملة رغم تسلسلها في تفاعل . وهذا هو مانجده في عدد من القصائد الجديدة الجيدة مثل قصيدة « شفق زهران » لصلاح عبد الصبور التي يصور فيها مأساة دنشواي وفتك الجنود الانجليز ظلما بأهل هذه القرية المصرية التي نكبت بعدوانهم ومثل قصيدة ذكرى جواد حسني للملك عبد العزيز التي تصور فيها بطولة هذا الشاب الشهيد في معركة بورسعيد وغدر الفرنسيين به واغتيالهم له والقاء جثته في البحر ، وهي تصور هذه المأساة الوطنية على نحو يهز الوجدان بتصويره اللغوي وموسيقاه الموحية ، ومن امثال ذلك قصيدة للشاعر هارون هاشم رشيد يصور فيها فتك المعتدين بقرية في فلسطين واحراقها وتشتيت نساها واطفالها في مجاهل الارض على نحو مثير لازلت اذكر كيف انه ابكى اطفال الصغار ، وما من شك في ان الصورة الموسيقية الجديدة للقصيدة العربية وهي الصورة القائمة على وحدة التفعيلة تعتبر اكثر عونا للشاعر على رسم صورة قصصية لمثل هذه المآسي .

ثم ان السادة المتعصبين ضد الشعر الجديد يحق لهم بل يجب عليهم ان يعلموا ايضا ان الشعر لم يعد كما كان زينة للمحافل ومدائح للملوك تنشد على الجماهير ، بل اصبح اداة للتعبير الصادق المخلص عما تثيره احداث الحياة في نفس الشاعر من خواطر وانفعالات ، وبذلك لم يعد الشعر في كل حالة ضربا من الخطابة ، بل اصبح في حالات كثيرة نوعا من مناجاة الانسان لنفسه او لآخيه الانسان او المواطن ، وبذلك لم تعد الصورة التقليدية للقصيدة العربية ضرورة حتمية ، فالصورة القديمة ربما كانت اكثر صلاحية للخطابة الشعرية منها للمناجاة ، بينما الصورة الجديدة تعتبر اصلح قالب موسيقي لهذه المناجاة التي لا تحتاج الى ضجيج او طنطنة ، ويكفيها الصدق الهامس على نحو مانحس في عدد من قصائد احدى رائدات هذه الصورة المبرزات الانسة نازك الملائكة ، وعلى نحو مانحس ايضا في

قصائد نزار قباني التي كتبها في هذه الصورة الجديدة ، وفي دواوين غيره من شعراء المدرسة الجديدة مثل احمد عبد المعطي حجازي وبدر الشياب وغيرهما .

واخيرا احب للسادة المتعصبين ان يعلموا ان الشعر لم يعد متاع الخواص وحدهم ، واننا قد اصبحنا الان في عصر الشعوب التي من حقها ان تتمتع بالشعر مما يدفع شعراءنا المجددين ان يلتقطوا احيانا من لغة الشعب تعبيرات جميلة فصيحة في جوهرها رغم العصور الشعبي الذي يجري فيها ، وما دامت مثل هذه التعبيرات على بساطتها ليست سوقية ولا مبتذلة ولا خارجة على اصول الفصحى فلسنا ندري لماذا ننحيها عن الشعر الذي لم يعد يعترف احد من الشعراء العالميين المعاصرين في كافة اللغات بان له لغة خاصة فضلا عن ان تكون لغة الجاهلية الاولى .

ولما كنا نود ان نحرص على الانصاف والا نتعصب للجديد لمجرد جدته كما يتعصب الآخرون للقديم لمجرد قدمه فاننا نحرص على ان نسجل ما على الشعر الجديد كما سجلنا ماله ، فمن المؤكد ان انحصار الشعر الجديد في الاوزان الموحدة التفعيلة يحرق من انواع اخرى كثيرة من الاوزان الموسيقية ، وان اختلاف عدد التفاعيل في اسطر القصيدة الجديدة يولد او يمكن ان يولد انواعا من النغم والايقاع ان تنقد القصيدة من الرتبة المملة ، وكل ذلك فضلا عن انني لا اظن ان الصورة الجديدة للقصيدة تصلح لكافة المزامير وهذا هو ما يحسه شعراؤنا المجددون بفطراتهم الشعرية الصادقة حيث نراهم جميعا تقريبا يكتبون الشعر في الصورة القديمة والصورة الجديدة على السواء وفقا لمضمون كل قصيدة ، ونوع التيار النفسي الذي تصدر عنه .

ونحن في النهاية لا يمكن ان ندعي ان كل شعر جديد جيد ، كما لا يستطيع احد مدرك ان يدعي ان كل قديم جيد . فالشعر الجديد قد نرفضه ويجب ان نرفضه ان نعتبر بعضه شعرا على الاطلاق ، وذلك عندما تحطم موسيقاه او يصاغ بلغة نثرية تقريرية مسطحة او بعبارات مبتذلة مسفة او يخلو من التصوير البياني الذي يمتاز به الشعر الحق .

واذا كان هناك شيء اساء الى قضية الشعر الجديد فهو بلا ريب اعتقاد بعض الشبان السذج ان الشعر الجديد عبارة عن جمل نثرية توزع على الاسطر ، ثم تدفع الى بعض الصحف والمجلات التي يشرف عليها قوم يعجزون عن تمييز الشعر عن النثر فينشروا هذه السخافات على انها شعر جديد ، والشعر منها براء ، ولكنه من الواضح ان مثل هذه السخافات لا يمكن ولا يجب ان تنهض دليلا ضد هذا الشعر الجديد الذي يبلغ بعضه ذروة الشعرية في موسيقاه وايقاعاته وصوره الشعرية المرفهة .

نظرة جديدة في النقد القديم

بقلم الدكتور إحسان عباس

- ١ -

لا يزال تاريخ النقد الأدبي عندنا بحاجة الى ان يكتب تحت ضوء جديد من المعالجة وسعة الافق وشمول النظرة وتقدير الظروف والملايسات ، ولا تزال العوامل المحركة لهذا النقد غير واضحة او مقررة . لماذا انبثق هذا النقد في القرن الثالث حتى كأنما كان حبساً قبل ذلك ؟ مما المشكلة الجديدة التي ذكر قرنهما حينئذ حتى بادر الى حلها ناس مختلفو المشارب والاتجاهات : فعالجها فقيه محدث (ابن قتيبة - ٢٧٦) وفيلسوف (الفارابي - ٣٣٩) وكاتب متفلسف (قدامة - ٣٢٠) ولغوي راوية (ثعلب - ٢٩١) وشاعران (ابن المعتز - ٢٩٦ وابن طباطبا - ٣٢٢) . واختلاف هذه الاتجاهات والمشارب يحدد لنا اهمية المشكلة وطبيعة الجهود التي توفرت على حلها والمناسع التي امدت النقد العربي المنظم بما فيه من مواد وافكار .

واذا قلنا ان المشكلة الجديدة هي « كيفية » النظر الى الشعر ، وتجاوزنا عما في هذا الافتراض من غموض فلا بد لنا من البحث عن العوامل التي اثارته على هذا النحو او ذاك ، وكثرت زوايا النظر اليها . هل نتلمس تلك العوامل في طبيعة التطور الشعري الذي تم في القرن السابق ؟ او في قصور المحاولات النقدية القديمة وغموض أسسها وتعسف الاحكام واختزالها كما تمثلت في طبقات ابن سلام (- ٢٣١) وفي تخلف المصطلح النقدي عن مسابرة التيارات التي جدت من بعد ؟ ان كلام قدامة في مقدمة « نقد الشعر » ليوحى بشيء من تلك الدوافع حين يقول ان الناس قبله عنوا بأمر العروض والوزن وأمر القوافي والمقاطع والغريب والنحو والمعاني الدال عليها الشعر : « ولم اجد أحدا وضع في نقد الشعر وتخليص جيده من رديئه كتابا وكان الكلام عندي في هذا القسم اولى بالشعر من سائر الاقسام المعدودة » (١) . وقد يكون قدامة متأثرا بالثقافة اليونانية وقد يكون في الاصول التي وضعها اخطاء بينة ولكن هذا لا ينفي احساسه بأنه كان يضع « علما » جديدا - ان صح التعبير - ومن كان يضع علما فلا بد له من ان يخضع الاشياء لقوانين ذلك العلم وان يكون نائرا على الاحكام التدوقية الخالصة والاحكام التعميمية المسرفة .

ويبدو ان الجاحظ هو الذي مهد - في دور مبكر - لهذا الشعور بقصور حركة النقد السابقة وكان هو اول كاتب جريء في الهجوم على من يزاولون نقد الشعر وهم متخلفون في طبيعة وسائلهم ، ويتضمن رأى الجاحظ ان المرء قد يكون رواية او عالما لغويا او نحويا الا ان هذا الاتجاه او ذاك يحدد نظرته الى الشعر ويعجزه عن ان يكون ناقدا ذواقة . يقول الجاحظ : « ولم ار غاية النحويين الا كل شعر فيه اعراب ، ولم ار غاية رواة الاشعار الا كل شعر فيه غريب او معنى صعب يحتاج الى الاستخراج ، ولم ار غاية رواية

الاخبار الا كل شعر فيه الشاهد والمثل ، ورأيت عاهتهم - فقد طالت مشاهدتي لهم - لا يقفون على الالفاظ المتخيرة والمعاني المنتخبة وعلى الالفاظ العذبة والمخارج السهلة والديباجة الكريمة وعلى الطبع المتمكن وعلى السبك الجيد وعلى كل كلام له ماء ورونق وعلى المعاني التي ان صارت في الصدور عمرتها . . ورأيت البصر بهذا الجوهر من في الصدور عمرتها . . ورأيت البصر بهذا الجوهر من اظهر » (٢) . وقد كاد رأي الجاحظ هذا ان يصبح « وثيقة » النقد الجديد لانه :

١ - اظهر عيوب النقاد القدماء والنقد الذي يزاولونه .
٢ - عدد المجالات التي يجب ان يرتادها النقد الجديد .
٣ - اعطى راية النقد للكتاب والشعراء .
وهكذا كان ، اذ اصبح النقد في القرن الثالث من نصيب الكتاب والشعراء ، وكان نصيب « الكتاب » فيه اظهر ، وهذه حقيقة يجب ان نقف عندها متأملين ، فان جبروت التيار الكتابي الذي خلقه الجاحظ ، وقيام الكتاب بوضع حدود النقد اكسب النظرية الشعرية اساسا نثريا اي جعل المبنى الشعري مقصورا على اساس من المبنى النثري ، فلم تتميز اصول الابداع الفني في الشعر الا بمظاهر سطحية ، وامتد هذا الرأي الى شاعر مثل ابن طباطبا فاذا به يفترض ان القصيدة في ذهن الشاعر صورة نثرية يضعها بعد ان تكتمل نثرا في نطاق الوزن والقافية . يقول ابن طباطبا : « فاذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا وأعد له مايلبسه اياه من الالفاظ التي تطابقه والقوافي التي توافقه والوزن الذي يسلس له القول عليه . . » (٣) . ويقول ايضا : « ويسلك منهج اصحاب الرسائل في بلاغاتهم وتصرفهم في مكاتبتهم فان للشعر فصولا كفصول الرسائل » (٤) . وهذا يعنى ان القصيدة ليست الا رسالة - او ربما خطبة - مصوغة في قالب مغاير . وقد لعبت هذه النظرية دورا خطيرا في تكييف طبيعة الشعر وبرزت بروزا واضحا لدى ابن الرومي وظلت تفعل فعلها في المفهوم البلاغي العام كما هي الحال لدى ابي هلال العسكري ، ولكنها لم تمر دون تساؤل ، وكان ان وقف عندها بعض النقاد في القرن الرابع ملحين على ضرورة التفرقة بين النظم والنثر فقال ابو سايمان المنطقي في التفرقة بينهما : « النظم ادل على الطبيعة لان النظم من حيز التركيب ، والنثر ادل على العقل لان النثر من حيز البساطة . وانما تقبلنا المنظوم بأكثر مما تقبلنا المنثور لاننا للطبيعة اكثر منا للعقل ، والوزن معشوق للطبيعة والحس . . والعقل يطلب المعنى فلذلك لاحظ للفظ عنده وان كان متشوقا معشوقا . . . ومع هذا ففي النثر ظل من النظم وفي النظم ظل من النثر » (٥) ومضمون قول المنطقي ان النظم تركيب في شكله العام وان النثر ذو شكل بسيط ،

وان النظم تستدعيه الطبيعة بينما النثر استجابة عقلية ،
واذا فهمنا من لفظة « الطبيعة » - في هذا المقام - مجموعة
العواطف والاحاسيس تبين لنا الى اي مدى نجح ابو سليمان
المنطقي في كسر نطاق النظرية النثرية التي استولت على
اذهان اهل القرن الثالث . ولم يكتف ابو سليمان بالتمييز
بين الشعر والنثر بل كان يرى انه لابد من التمييز بين
ضروب النثر نفسه فهناك بلاغة الخطابة وبلاغة النثر وبلاغة
المثل وبلاغة العقل وبلاغة البديهة وبلاغة التأويل (٦) .
ولقد عرض ابو حان التوحيدي تلميذ ابي سليمان لآراء
بعض الناظرين في النثر والشعر من رجال القرن الرابع ،
وقد حامت آراؤهم حول امور خارجة عن طبيعة هذين
الفنين وتعلقت بأشياء عرضية واستدعت في الجدل ركائز
اخلاقية ولكن هذه الوقفة نفسها تدل على ان المشكلة شغلت
يومئذ كثيرا من الاذهان (٧) .

- ٢ -

وقد نجد في اسباب ذلك الوعي الجديد بأهمية النقد
عاملا آخر هو الثقافات الاجنبية وبخاصة الثقافة اليونانية؛
ومن التقصير المخل ان نقف عند جانب واحد من اثر تلك
الثقافة فنقول ان هذا الناقد او ذلك متأثر بالثقافة اليونانية،
كما نفعل لو درسنا نقد الفارابي او قدامة ، وميزنا لدى
الاول منهما اثرا لكتاب الشعر « بويطيقا » وميزنا لدى
الثاني استعانة عامة بالاصول المنطقية وبنظريتي افلاطون
وارسطوطاليس في الفضيلة وبعض التشابه في المصطلح
البلاغي . غير ان هذا ليس هو كل ما هنالك ، فان تبلور
صورة النقد على يد ابن قتيبة وابن طباطبا وابن المعتز
وغللب انما تم تحت تأثير نوع من « المقاومة » للمؤثرات
الاجنبية والاكتفاء بتوجيه البصر النافذ الى الشعر العربي،
لان ذلك الشعر في نظر اصحابه كان رفيعا وكان متفردا،
ومن ثم فانه كان يحتاج قواعد نقدية مستقلة ، فأصبح لزاما
على النقاد ان يوجدوا تلك القواعد وان يطبقوها على
الشعر ، وكان لغموض الآراء المنقولة عن الثقافات الاجنبية
اثره القوي في هذه الناحية ، فما اظن ان احدا من اولئك
النقاد كان يفهم ما يعنيه الفارابي بقوله : « ويعرض لنا
عند استماعنا الاقاويل الشعرية عن التخيل الذي يقع في
انفسنا شبيه بما يعرض عند نظرنا الى الشيء الذي يشبه
ما نعا ، فانا من ساعتنا يخيل لنا في ذلك الشيء انه
مما يعاف ، فتنفّر انفسنا منه فتجنبه ، وان تيقنا انه
ليس في الحقيقة كما خيل لنا » (٨) واحسب هذا القول
تحويلا لقول ارسطوطاليس : « والناس يجدون لذة في
المحاكاة وتؤيد التجربة صدق هذه المسألة ، فقد تقع
اعيننا على اشياء يؤلنا ان نراها كحدث الموتى واشكال
احط الحيوانات واشدها اثارة للتعزز ومع ذلك فنحن نسر
حين نراها محكية حكاية صادقة في الفن » (٩) وما كان
للناس يومئذ ان يتصوروا حقيقة ما يقوله الفارابي لان
محملاته غير واضحة في انفسهم ، ولكن هذا الغموض
دفعهم دفعا الى تنشيط قوة الحدس ليبصروا بانفسهم
ما فاتهم ابصاره عن طريق المؤثرات الغريبة . وقد تلاقي
الاثر الايجابي للثقافات الاجنبية في نتائجه مع قوة الحدس

الفردى المستقل : فالثقافة المنطقية هي التي هدت قدامة
الى ان حد الشعر بالكلام الموزون المقفى حد ناقص فزاد
فيه « الدال على المعنى ، والبصيرة النقدية المستقلة هي
التي جعلت يحيى بن علي المنجم يقول : « ليس كل من
عقد وزنا بقافية فقد قال شعرا ، الشعر ابعد من ذلك
مراما واعز انتظاما » (١٠) وهذه البصيرة نفسها هي التي
جعلت يحيى بن علي المنجم نفسه يرى ان الموازنة بين
العباس والعتابي باطلة اذ هي موازنة بين متباعدين
لتباينهما في المذهب الشعري (١١) . وقد عرض المثقفون
بالثقافات الاغريقية الى ان مهمة الشعر هي « الاستفزاز
للفعل » ومن اجل ذلك صارت الاقاويل الشعرية تجمل
وتزين وتفخم (١٢) . ويبدو ان قدامة ادار هذه الفكرة
في ذهنه وربط بينها وبين فكرة « الغلو » في الشعر
فقال : « ان الغلو عندي اجود المذهبين وهو ما ذهب اليه
اهل الفهم بالشعر والشعراء قديما وقد بلغني عن بعضهم
انه قال احسن الشعر اكذب وكذا يرى فلاسفة اليونانيين
في الشعر على مذهب لغتهم » (١٣) وعن طريق الحدس
وصل ابن طباطبا الى فكرة شبيهة بفكرة « الاستفزاز
للفعل » حين قال : « وليست تخلو الاشعار من ان يقتص
فيها اشياء هي قائمة في النفوس والعقول ، فيحسن
العبارة عنها واظهار ما يكمن في الضمائر منها فيستهج
السامع لما يرد عليه مما قد عرفه طبعه وقبله فهمه » (١٤)
اي ان ابن طباطبا لم يكتف بفكرة الاستفزاز للفعل وانما
تنبه الى « المشاركة » بين الشاعر والمتلقي .

- ٣ -

هذان مثالان فحسب من دراسة العوامل التي اثرت
في ذلك النقد ، ولهذا ارى ان اعادة النظر في تاريخ
النقد ستمكننا من رؤية الاشياء في قيمها الصحيحة بالنظر
لتطور الزمن وتغير الثقافات ، وستجنبنا الاخطاء التي وقع
فيها من تصدوا للمفاهيم النقدية بطريقة سطحية عيابة .
خذ - مثلا - تلك الثورة التي واجهنا بها في مطلع هذا
القرن تعريف الاقدمين للشعر ، لقد حمل عليه الثائرون
حملة شعواء دون ان يفتنوا الى ان الاقدمين انفسهم كانوا
يعرفون قصور ذلك التعريف وانهم لم يكونوا يتصورونه
جامعا لطبيعة الشعر ، وقد دلت قولة ابن المنجم - فيما
تقدم - على هذا نفسه . ووضع الواضعون في مطلع هذا
القرن تعريفات كثيرة للشعر بعضها ينظر الى غايته وبعضها
الى قوة تأثيره ولكن لا احسب هذه الحدود جميعا تنجو
من نقد يوجه الى طبيعتها ، وكل حد قد يكون قاصرا مثرا
للقد اذا اختلفت زوايا النظر .

وخذ فكرة اخرى هي فكرة « الوحدة » التي يرى
المحدثون ان النقد القديم قد اخل بها . ولكننا لو امعنا
النظر لوجدنا ان وحدة المبنى امر هام عند النقاد القدماء؟
نعم انهم كانوا يرون القصيدة مجالا لعدة موضوعات
ولكنهم كانوا يستنكرون الاخلال بوحدة المبنى وتلاحم
أجزائه فقد عاب احدهم شعر اخر لانه يقول البيت وابن
عمه (١٥) اي ان الصلة بين ابياته غير وثيقة . وقال ابن
طباطبا في وصف بناء الشعر : « وينبغي للشاعر ان يتأمل
تأليف شعره وتنسيق ابياته ويقف على حسن تجاورها او

قبحه فيلائم بينها لتنظم له معانيها ويتصل كلامه فيها ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه وبين تمامه فصلا من حشو ليس من جنس ما هو فيه ... وأحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاما ينسق به اوله مع اخره على ما ينسقه قائله .. يجب ان تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه اولها باخرها نسجا وحسنا وفصاحة وجزالة الفاظ ودقة معان وصواب تأليف » (١٦) وكل هذا الحاح على التحام الاجزاء وتناسبها وذلك هو ما فهمه النقاد يومئذ من امر الوحدة ؛ ولسنا نطلب من اولئك النقاد ان يتحدثوا عن الوحدة الشعرية او العضوية وهم موجهون بالعرف السائد الى ان القصيدة تحتوي عددا من الموضوعات يتم الانتقال من احدها الى الآخر في تخلص جميل .

كذلك ذهب المحدثون الى استنكار عمود الشعر، وعمود الشعر محاولة ليجاد نظرية كبرى في الشعر العربي ، ومحض هذه المحاولة انه يستحق التقدير ، غير ان اتساع هذه النظرية لا يسلم من الخطأ ، وهو امر يجب ان نسلم به . الا ان نظرية تستطيع ان تكون « مقولة » واحدة يندرج تحتها الشعر البدوي والحضري وينضوي في ظلها الشعر العذري وشعر ابي تمام والبحثري والمنبي وابن الرومي والمعي - ان مثل تلك النظرية لا يستطيع ان يحجر الطريق الواسع امام الشعر العربي بل الحق ان نعد تلك النظرية « حكما » فضفاض الجوانب يراد به الشمول ولا يراد به التقييد الصارم والتحديد .

فاذا فهمنا تاريخ النقد من هذه الزاوية ونظرنا الى جانبي النظرية والتطبيق في ذلك النقد اكبرنا - بدلا من ان ننتقص - تلك المشكلات التي اثارها النقد وطريقة معالجته لها وربما كان من المفيد ان اشير الى بعضها في هذا المقام :

- ١ - الاحاح في كل نقد على ضرورة الثقافة والاطلاع للشاعر .
- ٢ - محاولة الوقوف عند مشكلة الطبع والصناعة في الابداع الشعري .
- ٣ - محاولة تحديد العلاقة بين الشكل والمضمون في صورة مشكلة اللفظ والمعنى .

٤ - الفصل في التقدير النقدي بين الاتجاه الفني والاتجاه الاخلاقي .

ومن مهمة تاريخ الحركة النقدية على مر الزمن ان يلحظ المؤرخ هذه الازدواجية في تيار النقد فلا يكبر منها جانبا على حساب الجانب الاخر ، وهذه الازدواجية تدل على حيوية الصراع بين الاجهزة المختلفة التي كانت توجه ذلك النقد . فاذا رأى الدارس نقدا يفصل بين الادب والاخلاق فعليه ان يذكر دائما ان هناك تيارا مضادا كان يربط بينهما ربطا وثيقا . واذا رأى في التيار النقدي العام ميلا الى جانب الشكل - او اللفظ -

فلا بد من ان يتتبع اتجاها آخر كان يميل الى جانب المعنى ويؤثره .

ومن مهمة تاريخ النقد ايضا ان يلحظ الاحكام الجزئية التي اصدرها النقاد على شاعر شاعر ، فانه بهذا ايضا قادر على ان ينصف البصيرة النقدية لدى الاقدمين ؛ فاذا قرأ قول بعضهم في ابن الرومي - مثلا - : « صاحب النظم العجيب والتوليد الغريب ، يفوص على المعاني النادرة فيستخرجها من مكانها ويبرزها في احسن صورة ، ولا يترك المعنى حتى يستوفيه الى آخره ولا يبقى فيه بقية ... وله في الهجاء كل شيء ظريف » (١٧) - اذا قرأ هذا وأضاف اليه احكاما اخرى اصدرها النقاد القدماء على هذا الشاعر تبين له ان المحدثين لم يهتدوا الى شيء جديد في دراستهم لابن الرومي وانما انصرفوا الى تحليل هذه الاحكام وبسطها .

وليس معنى هذا كله ان يغفل مؤرخ النقد «المعوقات» الكبرى التي كانت تحد من اتساع آفاق النقد وتقلل من الانصاف فيه كالعصبية للقديم والاهواء الفردية والاهتمام بالعيوب الجزئية واستقصاء مشكلة السرقات واخضاع الشعر لقوانين اللياقة الاجتماعية في الخطاب وغير ذلك من امور كثيرة بددت كثيرا من الجهد سدى ، بل عليه ان يدرك ذلك كله بوعي المؤرخ الناقد البصير ، ولا يتحقق عمله في هذا الاتجاه الا اذا كان ثلاثي النظرة الى هذا العمل الضخم الذي ينتظره بحيث يؤرخ النظرات النقدية وتطور الذوق على مر الزمن والتيارات الثقافية التي تعب من وراء هذين ؛ وعندئذ لا يكون تاريخ النقد العربي درسا لبعض الكتب التي ظهرت في النقد بل يكون تاريخا قائما على التطور وعلى ابراز الجهود التي طمست لانها وردت في كتب لم تخصص للنقد ، ويكون ذلك التاريخ وضعيا جديدا مبلورا لا فكار عجز اصحابها عن ان يروها متكاملة . لقد قال كانت : « ليس من النادر الشاذ ان نجد - حين نقارن الافكار التي عبر عنها مؤلف في موضوعه - اننا نفهم ذلك المؤلف بأحسن مما فهم نفسه » . وارى ان هذا القول يجب ان يكون حافزا لنا لكي نظهر النقد القديم في مفهومات جديدة ؛ فان تاريخ الافكار في حاجة مستمرة الى اعادة النظر والتقويم المتجدد .

تعليقات :

- (١) نقد الشعر ص : ١ (ط . لندن ١٩٥٦) (٢) البيان والتبيين ٣ : ٢٢٣ نشر السندوبي (١٩٤٧) (٣) عيار الشعر : ٥ (٤) المصدر نفسه : ٦ (٥) المقابسات : ٢٤٥ (نشر السندوبي) (٦) الامتاع والمؤانسة : ٢ : ١٤٠ - ١٤٢ (٧) المصدر نفسه : ٢ : ١٣٠ - ١٤٧ (٨) احصاء العلوم : ٦٧ (تحقيق الدكتور عثمان امين) (٩) كتاب الشعر لارسطوطاليس : ٢٦ (ترجمة احسان عباس) . (١٠) الوشح للمزباني : ٣٥٨ . (١١) المصدر نفسه : ٢٩٣ . (١٢) احصاء العلوم : ٦٨ - ٦٩ . (١٣) نقد الشعر لقدامة : ٢٦ . (١٤) عيار الشعر : ١٢٠ . (١٥) عيون الاخبار لابن قتيبة : ٢ : ١٨٤ . (١٦) عيار الشعر : ١٢٤ - ١٢٦ . (١٧) وفيات الاميان : ٣ : ٤٢ (ط . محيي الدين عبد الحميد) .

احسان عباس

جامعة الخرطوم

النقد والعملية الإبداعية

بقلم الدكتور علي سعد



لا يبقى طبعاً من مجال للتردد في القول : لا وجود للنقد الا بوجود الفنون الاخرى . اذ لا وجود لعمل انساني الا بتوفر مادته ، والمادة الرئيسية للنقد هي الاعمال الفنية التي يعنى بدرستها .

ولكن ما يصح على النقد من هذه الناحية ، يصح على على كثير من الفنون والعلوم التي كرس العرف والعادة استقلالها التام . اذ كيف يسعنا ان نتصور قيام العلوم الطبية على اختلاف فروعها واقسامها اذا انعدم وجود الجسم الانساني مثلاً . وهل كان لعلوم النبات والكيمياء والجيولوجيا والفلك ان تنمو وتزدهر وتقوم كعلوم مستقلة في عالم يخلو من النباتات او العناصر الكيماوية او النجوم او الطبقات الارضية ؟

رهل كان لفن التصوير والفن الموسيقي ان يعرفا هذا التنوع في الاساليب وفي صنع الابداع في التعبير الجمالي ، لو لم يهتد الانسان الى المجموعة التي لاتحصى من الاصباغ والالات الموسيقية الوترية والنفخية ؟

ان ارتباط النقد بمظاهر الابداع الفني لا يختلف في نوعيته عن ارتباط فن الشعر باللغة الموضوعية ولا عن ارتباط فن الرياضة بمواد البناء .

ان ارتباط فن من الفنون بمادته لا ينفي استقلاله الذاتي وقيامه كوجه خاص من وجوه النشاط الفكري الانساني . لقد اصبح النقد ، في العصر الحديث فنا معترفاً به له اصوله ومقاييسه ومدارسه وتقاليده الخاصة التي تبعده عن وضعه القديم حيث كان ملحقاً بالفنون الابداعية الاخرى .

واكبر دليل على استقلال النقد الحديث عن الفنون التي يتخذها مادة وغذاء انه ، في حرصه على النفاذ السليم للعمل الفني يضطر دائماً الى الخروج من دائرة هذه الفنون الى افاق الفنون والعلوم الاخرى كالعلوم اللغوية والمنطق وعلم النفس وعلوم الانثروبولوجيا والاثار والميتولوجيا وعلوم الاجتماع والتاريخ وحيانا العلوم الرياضية والطبيعية ليستعير منها معارف ومعلومات ووسائل استقصاء تعينه على تحليل المادة الفنية وفهم طرق تكوينها ونموها بالشكل الدائم التجدد والتفرد الذي يهدف اليه النقد .

وبعد ، فاننا نرى ان علاقة النقد بالفنون التي تعطيه

من الناس من ينكر على النقد ان يكون فنا قائماً بذاته ، فنا مستقلاً عن الفنون الاخرى التي يعالجها . فهو في نظر هذه الفئة ظل تابع للفن وطفيلي لا يعيش الا على حساب الاعمال الفنية الاخرى .

وقد صدر مثل هذا الرأي عن اناس لا تنقصهم الفطنة ولا التمرس بمشاكل الناقد . ومن اصحاب هذا الرأي الشاعر ت.س. اليوت الذي مارس النقد الادبي والذي يعتبر زعيم اتجاه معين في النقد الحديث . وقد ورد على قلمه ما نصه : « لا اظن ان متحدثاً واحداً عن النقد استطاع ان يدعي بان النقد فن غاية في نفسه » (١) ولن يمنعنا ذبوع اسم اليوت عن مناقشة رأيه هذا . (وكثير من آراء اليوت في النقد والحياة والشعر ، هي موضع نقاش حاد) .

ونرى من واجبنا ان نفصل في داخل القضية المطروحة بين مسألتين يمكن تلخيصهما في هذين السؤالين :

١ - هل النقد فن مستقل قائم بذاته ، ام هو لا يعدو ان يكون بناء طفيلي لا حياة له ولا وجود الا بقيامه على هامش الفنون الاخرى التي يعنى بتوضيحها وتحليلها وتقييمها ؟

٢ - وعلى اي الحالين : اكان النقد مستقلاً ام تابعاً للفنون الاخرى هل يمكن اعتبار النقد عملاً ابداعياً بقدر ما تعتبر آثار الشعر او الموسيقى او التصوير او النحت او العمار ؟

ورغم اعتبارنا بان المسألتين مترابطتان من بعض الوجوه فاننا سنعالجهما كما لو كانتا منفصلتين وذلك تسهيلاً للبحث .

جواباً على السؤال الاول ، يمكن ان يقال ان النقد تنتفي ضروراته وينتفي وجوده بانتفاء الفنون الاخرى . فاذا تصورنا مجتمعاً انسانياً خالياً من الشعر والموسيقى والتصوير والرياضة وما اليها من الفنون ، فاي مكان يبقى للنقد في مثل هذا المجتمع ؟

حين توضع القضية في مثل هذا الاطار الافتراضي

(١) من مقال لاليوت عن « مهمة النقد » في كتابه : « مقالات مختارة

Selected Essays ١٩٢٣ انظر كتاب « النقد الاوي » لستانلي

هايمن - ترجمة احسان عباس ومحمد يوسف نجم ص - ١٧

الإنسان منذ فجر المدنية .

لقد احسبت الشعوب حتى في حالات حياتها الفطرية بالطابع الغد الذي تتصف به عملية الخلق الفني عند الشعراء الموسيقيين مثلا ، ولما عجزت عن اعطاء تفسير واضح لهذه الظاهرة الانسانية اصبحت عليها تفسيرا غيبيا . ففسرت القدرة على ابتداء الشعر والموسيقى السى اتصال الملهمين من الفنانين والشعراء بقوة وارواح خيرة وتلقنهم كلامهم السحري ونفهم الملهم .

وهكذا فقد كان للاغريق القدماء انه يدعى الاله ابولون هو اله الموسيقى والرقص والشعر والالهام يعنو لغزته وجلاله شاعرهم ونبيهم على السماء ، ان كان يكشف للنبي Oracle عن انبيات ويجري على لسان الشاعر اغاني الحماسة . وكانت ربان الوحي Muses . يحفظن بالاله العظيم عازفات على الاوتار منشدات (1) .

وكذلك العرب ، فقد كانوا يعتقدون ان لكل شاعر بل لكل معنى شيطانا اوريا او تابعا من الجن يلقي الشعر على لسانه ، وقد ذكروا اسماء الكثيرين من هذه النوايع والشياطين . وقد كانوا يعتقدون ان هؤلاء النوايع وغيرهم من ابناء الجن كانوا يجتمعون في موضع اسمه « عبقر » . فقالوا عن الشاعر انه عبقرى نسبة الى ذلك الموضع . وقريب من ذلك ورود لفظه génie باللغات الغربية بمعنى العبقرية . وهي في اصلها اللاتيني تعني الشيطان المؤاتي والمفضل ، كما عند العرب .

وقد اشترك قدماء العرب وقدماء الاغريق والرومان في القول بسان الشاعر الملهم ينفذ الى ما وراء العالم المادي الظاهر ، الى عالم الغيب ، وكان الشاعر يسمى باللاتينية Vates ومعناه النبي . ولقد عكس العرب القضية اذ وصفوا النبي محمدا بأنه شاعر فانكر الوحي انسه شاعر . « وما علمناه الشعر وما ينبغي له ، ان هو الا ذكر وقرآن مبين » . سموا الشاعر الملهم نبيا اعتقاد انه ليس بشرا مثلهم . بل هو بشر وزيادة . . . وهذه الزيادة انما تأتيه من الشيطان العربي الذي يلقي الشعر على لسانه او من « الموز » اليونانية التي توجهه او من الاله الذي ينزل عليه الايات تنزيلا . وهذه الزيادة هي انه يرى مالا يرى ويسمع مالا يسمع كما يقول ابو اسحق التكملي (2) .

ولكن هذه التفسيرات الغيبية لم تمنع من قيام محاولات لتفسير العملية الجمالية في حدود النفس الانسانية . واقدم مانعرفه من هذه التفسيرات المفهوم المثالي الذي اطلعه افلاطون عن الجمال .

وبالرغم من ان افلاطون ينفي الشعراء من جمهوريته ويستبعد الشعراء القائم على المحاكاة لانه مجانب للحقيقة بسبب انه تقليد للعالم الدنيوي الذي لايعود ان يكون تقليدا للعالم المثالي ومن جهة اخرى لان الشعراء في نظر افلاطون ينبه العواطف ويشير الاهواء مما يضر بالمجتمع السليم ؟ وانه كان اول من اطلق صورة الجمال الخالد المطلق . ولكنه كان يعتقد ان جمال الاشياء والكائنات يعود الى كونها انعكاسا للانماط المثلى للمثل العليا التي تقوم في العالم المثل ، فللفن في نظر افلاطون هدف هو اعادة خلق الجمال الاسمي الذي نلحه لحا .

اما ارسطو فيحاول ان ينزع عن مفهوم الجمال طابعه المثالي المتطرف وان يرى فيه طابعا اكثر التصاقا بالانسان ، حين سمى لاعادة الاعتبار للشعراء الذين سماهم خالين . فخصص لدراسة الشعر كتابا كاملا (بوطيقا) . وهو يعرف الشعر بأنه محاكات للطبيعة . وهو لايعتبر ان المحاكات شر في ذاتها لانها تدخل في طبيعة الانسان . وهو يعتقد ان الشعر يصرف العواطف اي يجد متنفسا لها ومخرجا . وهذا ماسماه التنطير

فال جانب عامل الفكر المجرد ، يعنه ارسطو اذن على عنصر المحتوى العاطفي في تحديد الجمال وكذلك على العنصر الشكلي او البناء اللفظي الذي يخصص لدرس قواعده واصوله الفصول الطوال .

مادته والفنون التي تعينه على فهم هذه المادة ليست اكثر من علاقة علم كعلم الحياة (البيولوجيا) مثلا بعلوم مختلفة ترفده او تتفرع منه كعلوم التشريح والفيزياء الكيماوية والكيمياء الحيوية والفسولوجيا وعلم البيئة وعلم الوراثة وغيرها من علوم ، تتناول الكائن الحي وعناصره واطاره ، كل من زاوية خاصة وبوسائل خاصة وتتلاقى جميعها على ابراز الحدث الطبيعي : الحياة وعلى تفسير وحدانية الحياة . ووحدتها .

اما الوجه الاخر للمسألة المتعلق بمعرفة ما اذا كان النقد عملا ابداعيا فيتضح ضمنا من الجواب على السؤال الاول . فنحن حين نقر بان النقد فن مستقل بذاته رغم اتصاله بالفنون الاخرى نصبح مضطرين للاعتراف بان الطريق مفتوح امام المشتغلين بهذا الفن لبلوغ اعلى درجات الاجادة ولتحقيق مايمكن ان يوصف بالعمل المبدع ، الخلاق الذي لايتعذر على العقل الانساني باوغه في اي مجال من المجالات .

ولكن يبدو ان الذين يتساءلون عن مدى الابداع في عمليات النقد لايتفهمون من كلمة « الابداع » بمعنى غاية الاجادة : اي انهم لا يرون فيها درجة عليا في حسن البحث وانما نوعا خاصا من العمل الفني ، انهم يتساءلون عما اذا كان العمل النقدي يشارك الوان الفنون الاخرى السمات الاخرى التي تميزها عن غيرها من النشاطات الفكرية ، والتي تبرر تسميتها بالفنون الابداعية او الفنون الجميلة . وليمكننا الخوض في هذه النقطة الاساسية لموضوعنا

يصبح حتما علينا ان نحدد معنى الابداع في الفنون . ونحن لن نعنى هنا طبعا الا بالفنون الجميلة . وندرج تحت هذه العبارة حتى الشعر والنثر الذي يسمى النثر الفني .

ذلك اننا نعتقد ان الابداع الفني هو القدرة الفائقة على التعبير عن الجمال وعلى نقل الاحساس به الى الآخرين ، اكان هذا التعبير بالكلمة او بالنغم او باللون او بالخطوط او بالاشكال .

فنحن نرى ان بنديتو كروتشه لم يكن بعيدا عن الحقيقة عندما قال : « ان تقييم الشعر (والشعر في نظر كروتشه هو كل الفن) يرتكز على عنصر واحد ، لايتجزأ ، هو عنصر الجمال » (1) .

ولكننا لن نذهب في تحديدنا للفن الى الحد الذي يصل اليه كروتشه عندما يحاول ان يدمج علم الجمال مع فن الكلمة الجميلة مؤكدا : « ان علم الفن وعلم التعبير الكلامي ، ان علم الجمال وعلم اللغات ليسا علمين متباينين متناظرين ، ان فلسفة التعبير الكلامي ، وفلسفة الفن هما شيء واحد » (2) .

ولكن ماهو الجمال في الاثر الفني ؟ وما هي المراكز التي تشهـج لنا بالقول ان هذه القضية او هذه المسرحية او هذه المعزوفة جميلة ، وان هذا التمثال وهذا النغم من الفن الفني بحيث يستطيعان ان يمنحانا انفعالات جمالية لاسبيل لردها .

هذه القضية ، قضية تحديد الجمال وتعريف الفن ، قضية شغلت

(1) بنديتو كروتشه : « علم الجمال » الترجمة الفرنسية ص ١٣٧ .

(2) بنديتو كروتشه : « في النثر » باري ١٩٣٧ . من منتخبات مترجمة الى الانجليزية ومنشورة في كتاب « النقد الادبي » لالين وكلارك ص ٦٢٨

(1) ممر الفاخوري : الباب المرسود ص ١٩٩

(2) عمر الفاخوري - الباب المرسود ص ١٠٥

وقد تأثر لنقاد العرب بالنظرة الارسطوطاليسية للشعر وخاصة فيما يتعلق بالاهمية التي يلقها على العنصر الشكلي . وفي كتاب « نفس الشعر » لقدماء بن جعفر أمثلة كثيرة على التفاهة المدرسة البلاغية العربية مع بعض افكار المعلم اليوناني ، فقدماء وكل الذين تبعوه ممن دارسي الشعر لم يروا في المعنى ، او ما يسمى اليوم المحتوى الا الناحية التقنية من الصناعة الشعرية .

ولكن المفهوم الافلاطوني للجمال قد احدث ترجيعات عميقة في المدرسة الفلسفية الالمانية التي ازدهرت في اواخر القرن الثامن عشر وبداية التاسع عشر .

فبعد ان يؤكد الفيلسوف « كانت » ان مجال الجمال هو ذاتي يعلن ان وجود الجمال هو نعمة تهبها الطبيعة للانسان ككائن مفكر وككائن له شعور على السواء . وفي المفهوم الجمالي عند « كانت » يشكل الجمال لها ينصهر فيه العام والخاص ، الغاية والواسطة المدرك والموضوع .

وجاء شيلنج يعترف بوجود الحدس الجمالي ويؤكد ان العمل الفني يمثل الا محدود بصورة محدودة . وان في معنى الجمال تتحقق الوحدة بين الذات والموضوع .

ويعود شيلنج الى مفهوم الانماط المثلى ، الافكار العليا التي نراها عند افلاطون . ومن هذه الافكار المثلى الجمال ، وهو التعبير الخارجي للكمال المطلق . الجمال الذي هو الحقيقة ، الكونية غير المحدودة ، الابدية المتصلة بالله . الجمال هو البداية والجوهر لكل الاشياء . والذي يسمح للانسان المتناهي وغير الكامل ان يرتفع الى رؤية فكرة الجمال ، هو الاتحاد بين الحدس والفكر ، بين المدرك والحدس ، اي اتحاد اللامتناهي بالمتناهي ، وفي نظر شيلنج الفن والفلسفة يجسدان النمط الاعلى او الفكرة فتجسد الفلسفة فكرة الحقيقة والفن يجسد فكرة الجمال .

اما هيجل فيتحدث في كتابه « علم الجمال » عن الجمال الفني الذي يعتبره الشكل الوحيد للجمال ، « الجمال الفني يولد وينبثق من الفكر » . وفي نظر هيجل : جمال الفن ليس لبا ولا نشاطا عمليا ، ولكنه نشاط جدي وحر . ومهمته ان يعبر عن الالهى او حقائق الفكر وان يجعلها قابلة للفهم والادراك . ويشترك في هذه المهمة مع الفلسفة والدين ولكنه يتميز عن هذين النشاطين بأنه يعبر عن « العلى » بصورة محسوسة ويقربه من الحواس والاحاسيس .

وينتج الفكر الآثار الجميلة التي تقوم كوسائط اولى وكادوات توفيق بين الخارج المحسوس والفكر ، بين الطبيعة ، او الواقع المتناهي والحرية اللامتناهية في الفكر العاقل .

والجمال في الفن اذن وسط او جسر بين الاحساس والفكر . هو تأليف بين المحتوى والشكل . وهو يجمع بين متناقضين التعميم الفئبي والتفرد الواقعي .

ويعتقد هيجل ان العناصر المحسوسة للجمال الفني « والتي يوصل اليها بواسطة حاستي البصر والسمع » ليست اساسية في تكوينه ، فهي في الواقع ، لا تشكل فيه غير السطح الظاهر . فالآثار الفني يقع في منتصف الطريق ، « في الوسط » بين المحسوس المباشر والفكر المثالي ، هو ليس فكرا خالصا ، ولكنه لم يعد وجودا ماديا .

ويلخص هيجل مفهومه هذا بالعبارة التالية : الفن يفكر المحسوس ويحس الفكر »

L'art spiritualise le sensible et sensibilise l'esprit.

والخلاصة ، ان كل الميتافيزيائيين الذين عالجوا قضية الجمال قد صاروا الى اعتبار مجال الجمال كدائرة وسطى ، كاداة توفيق ، كعملية تناسق . فالذي شغل ذهن هؤلاء المفكرين ومن جاء بعدهم ممن حاولوا فهم الكون والانسان هو ، وجود التضادات والتناقضات التي تتصادم في داخلها : تضاد بين الفكر والطبيعة ، تضاد ، في داخل الطبيعة بين الضرورة والحرية التي تتحرك كلما استيقظت الحياة وكلما تجسدت هذه الحياة في كائنات تتمتع بالتفكير . وتضاد ، عند هؤلاء الاحياء المفكرين بين الادراك الحسي والادراك الذهني ، بين الرغبة العمياء والعقل الواعي . والتضادات ، في مفاهيم هؤلاء الفلاسفة ، ضرورية ففيها تختلج الحياة

التي هي في جوهرها نضال . ولكن ضرورية ايضا هي محاولات التوفيق . وقد اختار المفكرون الذين ذكرنا الدور النبيل في تحقيق هذه النزعة التوفيقية الى الجمال . فاعتقدوا ان من الضروري ان تكون هناك دائرة تحل في داخلها هذه التناقضات الكونية والنفسية ، اذ يقتضي في بعض الاحيان ان يكون الانسان في ان واحد حرا وخاضعا لحنمية ، ذا احساس وذا ادراك ، مادة وفكر . هذه الدائرة هي دائرة الجمال . والنشاط الذي يوفق بين الطبيعة والفكر بين اللاوعي والوعي ، بين زخم الاندفاع والتفكير المتعقل هو ابداع الفنان العبقري ، وفي درجة ادنى ، التأمل اللانفسي .

هذه هي نظرية هيجل وكانت وشيلر وشيلنج وهي ترتبط بنظرة افلاطون عبر افكار سبينوزا وافلوطين التي تلقي بدورها مع افكار الفلاسفة المسلمين وخاصة ابن سينا .

ولكن هذه الافكار الفلسفية تكنني بالبحث بصورة غيبية تجريدية عن مكان الجمال من ذهن الفنان ومن الطبيعة . ولكنها لا تعطينا كثيرا في فهم اسرار الجمال الكامن في الافر الفنى ، في نطاق الحياة الواقعية ، وفي علاقة الفنان المتشابكة مع الفئات الاجتماعية المتعددة وقد عني كثير من الباحثين اللاحقين بتوضيح معاني الجمال في مختلف الفنون الابداعية منطلعين من زوايا عديدة فقامت مدارس نقدية عديدة لتوضح ولتدعم المفاهيم التي كانت تحملها المدارس الادبية والفنية المتعاقبة .

وسنكتفي ، لضيق المقام هنا بلمحة عن آراء بعض مفكرين من عصرنا ، عرضوا من زوايا مختلفة لقضية الجمال في مجملها وسموا لتفسير عمليات الخلق الفني واسباب الفعالية للآثار الفني .

ويعتقد برغسون (١) ان بين الطبيعة ونفوسنا ، وبين الطبيعة وذاتنا ، يتسدل حجاب : حجاب كيف بالنسبة للمجموعة العادية من الناس ولكنه حجاب رقيق وشفاف بالنسبة للفنان والشاعر . وعندما ننظر او نستمتع الى الاشياء فما نراه وما نسمعه منها هو فقط مختارات تقطعها حواسنا لتستخدمها كاضواء في سلوكنا . فحواسنا ووعينا لا يعطينا الا تبسيطا عمليا للواقع . وفردية الاشياء والكائنات تقرب عنا باستثناء الحالات التي يكون من مصلحتنا ماديا ان نميز هذه الفردية . فنحن لا نرى الاشياء بذاتها . وفي اكثر الحالات ، نحن نقصر انفسنا على قراءة العناوين التي نلصقها عليها . والكلمات تدل في اكثريتها الساحقة على الانواع . فالكلمة لا تلحظ من الشيء الا وظيفته الاكثر عادية . وهي تتدخل بينه وانفسنا وتود ان تخفي مشكلة عن اعيننا . وحتى الحالات الداخلية ، تحجبها الكلمات عنا ذواتها وحياتها الفريدة ، وجوهرها . فنحن لا ندرک من المظهر الخارجي لحالتها النفسية ، نحن نفي فقط الجانب اللاشعري من عواطفنا . هذا الجانب الشائع الذي رسخه الكلام بصورة دائمة ، كما يبدو دائما ، في الظروف ذاتها بالنسبة لجميع الناس . وهكذا يغرب علينا عادة الحس بالفردية والفردية . فنحن ننقل بين التعميمات والرموز التي يقيمها الكلام بدلا عن الاشياء العواطف .

ومن حين لآخر تنصب الطبيعة نفوسنا تعرف كيف تكون اكثر انفصالا عن الحياة ، انفصالا طبيعيا يتجلى في الصورة البكر للرؤية والسمع والتفكير . تلك هي نفوس الفنانين . وعادة يتوجه كل فنان نحو الفن عبر واحد فقط من حواسه وللفنان استعداد خاص لان يعي اللون واللون والشكل للشكل ، اي لان يعي الشيء لذاته . فحياة الاشياء الداخلية هي التي تتبدى للفن عبر اشكالها والوانها . وشينا فشيئا هو يدرس هذه الحياة في ادراكنا . هو يلهينا عن سلفية الشكل واللون التي تقف حاجزا بيننا والواقع . وتحت آلاف الرموز الخارجية والظاهرة من الانفعال ، وخلف الفكرة الشائعة والتعبير التقليدي الذي

— التتمة على الصفحة ١٠٠ —

(١) هنري برغسون : الضحك — باريس — مكتبة الفلسفة المعاصرة .

النقد والعملية الإبداعية

— تتمتع المنشور على الصفحة ١٦ —

يظهر حالة نفسية فريدة ، يستطيع (فنانون) آخرون ان يبلغوا الانفعال الحقيقي والصفة الفريدة في جوهرها المحتوم . وليلحمونا على ان نقوم بالجهود نفسه هم يجبرونا على ان نرى بانفسنا شيئا من الذي راوه هم . فيحدثونا او يوحدون الينا بأشياء لم يكن الكلام المؤلف ممدا لان يعبر عنها . وينتهي (فنانون) آخرون أبعد فابعد . فهم يدفعوننا لتحريك اوتار خفية كانت تنتظر من يثيرها في اعماق كياننا . وهكذا لا مهمة للفن ، أكان تصويرا او نحتا ، شعرا او موسيقى الا ان يطرد الرموز النفسية والتعميمات المتواضع عليها والمسلم بها ، اجتماعيا . وكل شيء يطرد الواقع عنا . فالن يصفنا وجهها لوجه مع الواقع . الفن هو فقط رؤية أكثر مباشرة للواقع . ولكن هذا الصفاء في الادراك ادارة الظاهر للموضعات النفسية ؛ انه يتضمن « لانفعالية » عفوية ومركزة في الاحساس والوعي ، و « لا مادية » معينة في الحياة ، وهذا ما سمي دائما مثالية وبرغسون يرى ان التضاد بين الواقعية والمثالية في الفن يقوم على سوء تفاهم . ففي نظره تقوم الواقعية في حقل العمل ، بينما تقوم المثالية في الروح . فمصر الحياة المثالية فقط نستطيع ان نختمر الاتصال مع الواقع .

هذه النظرة البرغسونية للفن تعود في بعض جوانبها الى النظرة البدائية للشعر والالهام حينما كانت الشعوب ، في فجر مدنيتهما تعتبر الشاعر او الفنان وسيطا بين البشر وقوى غيبية ، آلهة او شياطين تلقي على لسانه الشعر او الموسيقى او الفناء . ولكن برغسون استبدل الآلهة او الشياطين او الوز بالطبيعة التي جعلها تصطفى الفنان كإنسان فريد مختار لتزوده بقوى خارقة في رؤية الأشياء وفي نقل الرؤية للناس . وبرغسون يصفى على الطبيعة نوعا من القوة الواعية . ونظرة هذه تنحدر من اتجاه الفلسفي العام المرتكز على الفاتية التي تحاول تفسير حركة التطور في الطبيعة والحياة بوجود قوة منظمة مدركة تنبثق من الطبيعة وتشرف على دفع الكائنات في سيرها الطويل نحو اشكال أكثر كمالا وتعقيدا ووعيا وفردية وخروجا من المادية والسكون والتماثل . هذه الحركة هي التي يسميها الفيلسوف الفرنسي « الزخم الحي » والذي يعتبره الحرك الاول للتطور الخلاق . ورغم ما تزخر به هذه النظرية من براعة ودينامية مشوقة ، فإننا نعتقد انها لا تصمد امام الفحص العلمي الذي ينكر عليها غائيتها الشديدة ومحاولتها لحصر الموهبة الخلاقة عند الفنان فيما ترفده به الطبيعة والفريزة (تحت اسم الزخم الحي) صارفة النظر عن اثر العوامل الاجتماعية في تكوين الحس الجمالي والموهبة الإبداعية . ولكن هذا التحفظ لا يمنع من الاعتراف بالكسب الجديد الذي جاء على حد النظرة البرغسونية في تركيزها الاهتمام على طابع التفرد والمعاني البكر التي تعطيها اللغة الفنية للأشياء بعكس اللغة المألوفة التي لا تعطي فيها الا صورا جزئية مبتورة مبتذلة ، الا رموزا عامة ومشتركة بين الناس .

وقرب من هذه النظرة بل وتتحد منها افكار الاديب الفرنسي تيري موليني Thierry Maulnier عندما يفرق بين اللغة الشعرية واللغة العادية فيقول (١):

« بما ان وظيفة الشعر ان يوحي بوسائله الخاصة النصيب الفريد في كل شيء مسمى ، تبدو الاعمال الشعرية بمثابة الوسيلة الأكثر فعالية بمتناولنا لاكتشاف ما يستعصى على الكلام الصريح ، من العالم .

(١) تيري موليني : مدخل الى الشعر الفرنسي دار جاليمار

١٩٣٩ .

وباضافتها على كل مفرد ، في الكلام المألوف ، ما ليس يقوله ، تقوي هذه الاعمال الشعرية ، ان لم يكن قدرتنا على العالم ، فعلى الاقل حساسنا به .

ومن الاخطاء الشائعة التناقض الذي يفرضه الناس بين « الشعر » و « الواقع » . فالكلام يخبيء الواقع تحت قشرته الشفافة ، باستعماله المؤلف . اما الشعر فيعيد للكلام عمقه ويسمح لنا بنصر وراءه الحقائق الواقعية التي لم تكن لنفسيها عادة الا في مخططاتها النفعية . وبذلك يملك الشعر سلطانا لا يحد على الكون وسلطانا أكبر على الواقع . وبذلك يملك ايضا ، ككل عملية خلاقة ، صفة عقلانية عالية . فما يعزى الى الشعر من « لا عقلانية » ومن « لا واقعية » ليس الا من باب الهراء . بل على العكس يمكن تحديد الشعر على انه عقل اعلى ؛ وان قيمته الفريدة ، كأداة للمعرفة ، تتأتى مما يخلق ، في نطاق مقاييس خاصة للأشياء يجهلها العقل المنطقي . ان العملية الشعرية ترفض هذه الفوضى في العقل البشري التي تحسب انها تمتلك لب الأشياء . انها تحرف المبدع الخالق الى هذه العواشي من الكون التي يتركها الكلام المألوف عذراء ؛ الشعر يستخرج لنا من عالم ابدي البكارة مباحج دائمة التجدد . انه يعطينا اذن الشكل الاعلى للمعرفة » .

ويلتقي هنا تيري موليني مع فاليري عندما يقول : « الشعر هو كلام في حالة التولد » . فالشاعر في نظرهما يسمي الأشياء والمخلوقات بما يشبه جلال العمودية . ويبدو ، لهما ، انه لا تكتفي بتسميتها وانما ايضا بخلقها ، عندما يسميها . فكانه يقول للأشياء عندما يذكر البحر او المرأة او الشجرة : كن بحرا ! او كوني امرأة ! او كوني شجرة ! » وهكذا يستعيد الكلام وظيفته شبه الالهية كعمل لتعميد الأشياء . ان الشاعر يبدو كأنه يدعو العالم ان يولد من جديد .

هذه النظرة تعيد الى الازهان الكلمات المتهبة التي كان يصف بها الشاعر شيلي (١) العالم السحري الذي تكشفه العملية الشعرية مصدقا على قول تاسو : « ليس من يستحق اسم الخالق ، غير الله والشاعر » .

ونرى ان هؤلاء المفكرين الذين يمثلون المدرسة الرومنطيقية (شيلي) او الامتداد للمدرسة الرمزية (فاليري وموليني) لا يبعدون كثير ، عن الالتقاء ، في بعض الوجوه ، مع المدرسة الواقعية التي لم تكن تردد عن التصريح على لسان رائدها كارل ماركس :

« الفن هو بمعنى في المعاني ، أسمى درجة من درجات الفرح يمكن ان يهبه الإنسان لنفسه . والفن يعبر في درجته السامية عن خلق الإنسان ذاته بذاته » (٢) .

وهل يدعو هنري ، أحد المخططين النظريين لهذه المدرسة ، روح آراء موليني وفاليري عندما يقول منطلقا من فكرة ماركس : « الفن فرح (يعني أكثر من متعة وأكثر من اهتمام ذهني) انه خلاص . وما يزال يخلص الكائنات البشرية من حدودها . لقد عرض وما يزال يعرض اسمى صور الإنسان : النماذج ، القدوات » (من كتاب علم الجمال - ص ٤٧٠) .

وكذلك يقترب الماركسي بليخانوف من كل المفكرين الاسمان والفرنسيين الذين عالجوا قضية الفن والجمال حين يقول : « على الفنان ان يضع في صورة فردية الشيء العام الذي يشكل الاساس لآله » .

(بليخانوف : الفن والحياة الاجتماعية . النص الفرنسي باريس ص ٢١٦) .

ومثله ايضا ، من هذه الناحية ، هنري لوفيفر عندما يعترف الفنان (١) شيلي : Shelley : دفاع عن الشعر - كتب سنة

١٩٢١ . انظر مقاطع منه في كتاب الين وكلارك : « النقد الادبي » ص ٣١٤ .

(٢) وردت في كتاب « علم الجمال » لهنري لوفيفر . ترجمته محمد عيتاني ص ٤٩٠ .

بقوله : « الفنان ، الخالق في الفن ، هو كائن انساني يحس باستعداد وبحاجة اساسية ملحة لنشر ما انطوى من ذاته وتحقيق هذه السذات في شيء محسوس في موضوع » والفنان يختلف في هذا الامر عن العالم والفيلسوف وعن رجل النضال والعمل . « والامر هنا يتعلق بالفنان لا بالفن اطلاقا . وهذا التعريف يشير بشيء من اللاحاح الى وجه من وجوه الفنان : الى الدعامة التي لفرديته الشخصية في النمو العام للمجتمع والحضارة » (١) .

وهكذا يتفق جميع الذين عالجوا الموضوع الجمالي في الفن ، على مختلف ميولهم واتجاهاتهم على اعتبار النزعة لطبع الاشياء ، موضوع اهتمام الفنان ، بالطابع الفردي كعنصر اساسي من عناصر الابداع الفني . فردية العمل الفني ، هي في صلب العملية الفنية . وهي المرتكز للتفرد وللاصالة والطابع الفريد .

هذا مع ضرورة الإشارة الى ان انصار مدرسة الواقعية الاجتماعية وعلى رأسهم الماركسيون ، يرون على اهمية العنصر الفردي في الخلق الفني لينتهوا الى ضرورة العناية بدراس الظروف الاجتماعية والتاريخية المكونة لشخص الفنان وللمادة الفنية التي يعالجها وخاصة اثر العلاقات الانتاجية السائدة في مجتمع ما ، في عصر ما ، في تكوين الانتاج الفني ، وحنمية تعبير الانار الفنية وغيرها من الابنية الفوقية للظروف الاجتماعية والاقتصادية التي تقوم في اساسها كبناء سفلي . والان بعد هذه الجولة الواسعة في مختلف المفاهيم الفكرية للجمال وللعملية الابداعية ، اصبح لزاما علينا ان نتساءل :

ما علاقة النقد الفني بهذا العالم الخاص الذي اجمع الفلاسفة والمفكرون على افراده للنتاج الشعري والموسيقي والفنون الاخرى ؟ هل بالامكان ادخال النقد في نطاق هذا العالم ؟ او بالافضل ، هل في وسعنا ان نؤكد ان العمل النقدي يحمل الملامح والسمات التي اضفاها المفكرون الذين دكرنا على الاعمال الابداعية التي ادخلوها في مجال الفنون الجميلة ؟ لقد قلنا في مستهل بحثنا ان النقد فن مستقل عن الفنون الابداعية التي نعالجها . وقد كان من البدهي ان يستتبع هذا التأكيد ان ينفي فورا البحث بعلاقة النقد بالعملية الابداعية المميزة للفنون الجميلة . فاستقلال النقد كان من شأنه ان يحمل على الاقرار بان له اصولا مختلفة واساليب وفعاليات ونواميس من طبيعة تختلف عن نواميس منشأ الاثر الفني وفعاليتيه .

هذا صحيح لاول وهلة . فان نظرة عاجلة على اكثر الانار النقدية المعروفة تحمل على الاعتقاد بان النقد يدخل في نطاق الابحاث العلمية اكثر مما يدخل في دائرة الخلق الفني .

فالنقد يشارك الابحاث العلمية خاصة الاعتماد على التسلسل المنطقي . وهو يرتكز على المعرفة الواعية لانه في طبيعته وفي غاياته محاولة لالقاء الضوء على الاعمال الفنية ولتنمية الوعي بمصادر الجمال فيها ؟ وان تركيز المدرسة الحديثة في النقد وخاصة في بريطانيا والولايات المتحدة ، على اعتماد المعطيات التي تقدمها العلوم المختلفة تزيد في اضعاف الطابع العلمي على الابحاث النقدية التي اصبح البعض يعتقد قسما منها ملحقا ببعض العلوم وخاصة علم النفس والتحليل النفسي .

يقول بيوس سرفيوس (٢) : « ان لغة العلوم هي مجموع العبارات التي يوجد لكل منها بديل او عبارة معادلة » .

وهو يعني بذلك ان العبارات والجمال التي تستخدم لطرح مسألة حسابية او لتوضيح اختبار كيمائي او فيزيائي مثلا تتصف باحتفاظها بالمعنى ذاته بالنسبة لجميع القراء أو السامعين . ومن جهة أخرى بالامكان استبدال الفدرات بمفردات أخرى في داخل الجملة ذاتها دون ان يتغير المعنى المقصود ، وكذلك بالامكان ، في اللغة العلمية استبدال الجممل باخرى لاعطاء المعنى نفسه ، وبكلمة ان للمفردات قوة ابرائية مطلقة في اللغة العلمية ، أي انها مقبولة في التعامل من قبل جميع الناس .

وتنطبق هذه الصفات على لغة البحث النقدي ، باستثناء بعض الكتابات النقدية التي يمكن ان تدخل في فئة النشر الفني . ففي لغة النقد ، كما في كل لغة علمية تحمل المفردات الواحدة المعاني نفسها بالنسبة لجميع القراء ، انها تحمل المعاني « الاستعمالية » ، كما يقول فاليري اي المعاني التي يكرسها الاستعمال . وكذلك من الممكن تلخيص بحث نقدي ونقل محتواه الى القراء بصورة تقريبية او مختصرة . ويمكن ترجمة الاثر النقدي من لغة الى أخرى دون ان تفقد اكثر قيمتها .

اما الاثر الفني فيستعصي على جميع هذه المحاولات . فان قيمة هذا الاثر رهن بطابع الكلية والوجدانية والتفرد الذي يحمله ، بحيث لايمكن ان ينظر اليه الا كاملا وكما ورد في ريشة مبدعه او بازميله وكل محاولة لابدال جزء منه باجزاء يعتقد انها معادلة ، وكل محاولة لنقل محتواه بتماثيل أخرى او بأشكال وصور مختلفة تقضي عليه وتفقد المبرر الاول لوجوده وقيمتيه : الاصالة . والاصالة تعني انثاق الاثر الفني من ذات الفنان بصورة مباشرة وظهوره تعبيرا مباشرا عن العواطف والانفعالات المتحممة والمتصقة التصاقا حيمما بشخصيته الفردية ولهذا فان مسن المتعذر تلخيص العمل الفني او نقله الى لغة أخرى . ان كل ماينقل هو محتواه ، والمحتوى ليس الا احد عناصر الاثر الفني ولكن من المستحيل نقله بكليته وميسمه التفرد الاصيل .

ومع ذلك ، مع كل هذه السمات التي تقرب النقد من البحث العلمي فاننا لانميل الى استبعاد العمل النقدي استبعادا كاملا عن دائرة الانتاج الابداعي .

دارالمعارف لبنان

بنابة السيلي صاحبة رياض الصلح ص.ب. ٢٦٧٦

نقد القصة التاريخية النجوة تصوير حوراء التور الفرنسية ، قصة رحلت من النبذة كاتج وناضل مع الشعب ضد الظلمات وبركهم النبذة الفاسد .

قصة مليئة بالمفاجآت والغمائم والبطولة

كلاموش



تأليف الكاتب الشهير رافائيل سابا نيخيه

التمت
١٠٠٠ ل.د.
أوساياريا

تطلب من جميع المكتبات الشهيرة

(١) هنري لوفيفر : علم الجمال — ص ٤٦

(٢) بيوس سرفيوس : Pius Servius لغة العلوم — ١٩٣١ ص ٣٩

فأنا قلنا أنه إذا كان النقد مستقلا عن الفنون الأخرى فهو متصل بها اتصال التمثال بالحجر أو الخشب الذي صنع منه . وهذا الأمر يؤدي إلى ضرورة مشاركة الفنون الأخرى الكثير من عناصرها وهمومها ومخاطر تكونها .

فالنقد ليس علما كله . أنه لا يقع في نطاق البحث العلمي إلا في جانب منه ، ولكنه في جانب آخر يقع أو يتجه نحو الوقوع في دائرة الخلق الفني . النقد هو أحد النشاطات الإنسانية التي تقع على التخوم القائمة بين العلم والفن . وهو يحكم مركزه هذا يستعير من كل من الجانبين بعض عناصره ليفذي بها الجانب الآخر . مثله في ذلك مثل الفلسفة وعلم الجمال .

ومن الواضح أن النقد استفاد الكثير من مكتسبات المعرفة العلمية . ومنذ أقدم العصور لجأ الباحثون والفلاسفة إلى معطيات العلم لتقييم الفن . فمنذ القدم استعار الدارسون معطيات الأرقام الرياضية لفهم أسرار الإيقاع الشعري والموسيقى . وقد تجلّى هذا الاكتفاء بين الذهن العلمي والفني في الخليل بن أحمد لمشكلة العروض والأوزان الشعرية هذه الدراسة التي كانت إحدى المنطلقات الرئيسية للدراسات النقدية للشعر عند العرب . وقد كان للوثبة العلمية الكبرى التي عرفتها الإنسانية في القرنين الماضيين وخاصة في العلوم البيولوجية والطبيعية ، ولولدت علوم جديدة اجتماعية وغير اجتماعية قد أمد النقد الأدبي والفني بمواد للبحث والاستقصاء لا ينضب . هذا بالإضافة إلى الدراسات اللغوية والترهية والأدبية المقارنة التي وسعت آفاق المعرفة الفنية واغنتها على نطاق لأعهد للإنسانية بمثلها .

ولكن لابد أن يتبادر إلى ذهننا هذا السؤال :

وهل اللجوء إلى هذه المعارف العلمية هو من نصيب النقد وحده ؟ ألم تستمد الفنون من الحركة العلمية والرقى التكنيكي مواد لا تنضب للإلهام ومحرضات وموحيات ومواضيع لأحد لها ؟

ولعل المدرسة السوربالية في الشعر والتصوير هي التي ذهبت إلى أبعد في هذا الاتجاه نحو الاستيحاء من معطيات العلوم الحديثة . فكان لها الفضل الذي تعتبره من أمجادها الكبرى ، في توسيع مجال الإبداع الشعري والفني إلى أبعاد كونية وإلى أعماق من الحياة الفكرية كانت مهملات إلى هذا الوقت . ومتروكة دون إفادة . فقد كان للتجربة السوربالية الفضل في أن تحمل المجهول في أعماقنا النفسية والذهنية إلى ضوء الكلمة المهموسة وأن توجه نداءاتها إلى عقلنا الباطن وإلى كل أجزاء الإنسان التي كانت متروكة في الظلام فأصبح تاريخ الفن مدبنا للسوربالية بالأغوار والأصداء التي اكتشفتها وبالكثوز المجهولة التي فتحتها أمام الإبداع الشعري وبالمناهج القائمة على التفتت وإعادة التنظيم التي أعادت للأشياء في هذا العالم وجودها العميق وقيمتها الأخاذة .

فالتفتت السوربالية مع الحركة الفرويدية في محاولتهما لدمج الأقسام الخفية وغير المروضة من حياتنا العقلية مع الآثار الموضوعية والقابلة للاداء والنقل من النشاط الفني . وهكذا أصبح اعتبار السوربالية والفرويدية كدعوتين للوعي لا كدعوتين للاوعي ، وكحركتين الارتفاس باللاوعي إلى مستوى الوعي .

ولا يقف التفاعل بين الحركة العلمية والحركة الفنية عند هذا المظهر فالن الروائي الذي يعتبر علاقة العصور الحديثة استنفد كل جهوده في وضع الحقائق والأساطير العلمية في دائرة البناء الفني وبكفنا أن ننظر إلى الأهمية التي كانت تعلقها المدرسة الطبيعية L'Ecole Naturaliste في القرن التاسع عشر في فرنسا على تبني الطريقة العلمية في القصة وفي الدراما وقد بلغ هذا الاتجاه حدا من الغلو ، عند بعض زعماء هذه المدرسة إلى حد الدعوة لما سماه زولا : « القصة التجريبية » . والتي بنى « أدب يسميه العلم » (1) : وهو يعني بذلك أن يدخل في الرواية

(1) أميل زولا : الرواية التجريبية : Le Roman Expérimental

باريس ١٩٠٢

المنهج التجريبي الذي أدخله العالم البيولوجي كلود برنارد في علم الفسيولوجيا .

وكما كان الكثير من مسرحيات شيلر وجوته وأشعارهما انعكاسات للأفكار الفلسفية التي كانت تضطرب في تعاليم زملائهم ومعلمهم من فلاسفة المانيا في أواخر القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر كذلك نجد في الكثير من قصص الروائيين الروس ، مثل دوستوفسكي وتشيكوف وجوركي وتورغيف أصداء عميقة للأفكار الفلسفية والاجتماعية والعلمية التي كانت تعصف في المجتمع الروسي تحت الحكم القيصري . وهل من تفاعل مع الجو العلمي أشد مما نجده في روايتي « الجريمة والعقاب » و « الأخوان كرامازوف » اللتين تبدوان محاولة فنية لاستخدام معطيات العلم الجنائي وعلم النفس الناشئين في خلق الأطار للرواية وفي تحريك اشخاصها بصورة تبدو وكأن الحياة على أطراف الحروف . وهل نحن بحاجة إلى التذكير بالعلاقة الوثيقة بين قصص جيمس جويس وتعاليم « يونج » في علم النفس الجماعي ، وكذلك بين معطيات علم النفس الناشئ وروايات مارسيل بروست التي تعتبر وثائق لا تقدر بثمن عن حياة النفس اللاواعية وائر الذكريات فيها . وهذا الاتجاه مثل المعطيات العلمية وللإفادة من المنهج العلمي في الاستقصاء والبحث العلمي المنظم وقوة الملاحظة يبلغ ذروته عند قصص معاصر هو جون شتاينبيك وخاصة في روايته « عناقيد الغضب » ، وفي بعض قصص « الوادي الكبير » التي تزخر بالمعلومات الدقيقة والملاحظات الفريدة عن حياة النباتات والحيوان وعن دقات تركيب الآلة مما لا تنصير إلا عن عالم راسخ القدم في علمه ومما يعطي هذه القصص نفسا ملحميا في تمجيد الآلة والعلم واثريهما في حياة الناس ، يتفق مع مستوى الرقي في عصرنا الحديث . وحتى الشعراء لم يفلتوا من وحي الحركة العلمية ومن أغراءات عكس رموزها ومناهجها وأغوارها الفنية في أشعارهم .

ولن نكرر ماقلناه عن شعراء السوربالية ، ولكن حسينا أن نشير إلى شاعر مثل فاليري يجمع كل جلال الجمالية الإغريقية إلى صفاء الكلاسيكية الحديثة . فأنا سنجد في شعره كل معاني التوازن والصرامة والانضباط العاطفي وكل الاقتصاد في الشكل والعبارة ، وبكلمة كل الصفات العقلانية التي تذكر بلغة علم الرياضيات المتجردة من كل مايفضل عن ضرورة توضيح المسألة الفكرية العليا .

أنا أوردنا كل هذه الأمثلة للدلل ، خلافا لآراء الاسطاطيقيين الذين ذكرناهم ، أن الفن نفسه لا يعتمد فقط على الحدس كوسيلة للمعرفة وأن عملية الإبداع الفني لا تجري فقط في ظلمات الحياة اللاواعية أو على هامش العقل المنظم والادراك المنطقي ، وأن النشاط الزاخر بالتنظيم الذهني لا يدمر حتما المادة الشعرية .

أنا نبيح لأنفسنا الاعتقاد بأن الفنون ، وإن كانت تفني أحلام الإنسان وأشواقه المخبوءة في جملة ماغيبه ، تعبر أيضا عن العمليات المتوازية التماسكة المتناسقة بفعل العقل الواعي والتسلسل المنطقي . ولا بد لنا أن نفكر بالجهد الشاق الذي يبذله الروائي المؤلف المسرحي لاختيار اشخاصهما ولتنويعها وتنويع حوارها وسلوكها ولخلق المواقف التي تتصارع فيها لتري كم من الطاقة الذهنية الواعية تلزم لعمل الخلق الفني . وكذلك كم من طاقات مفكرة وكم من خبرة بالآلات وبالاصوات المتفاوتة التي يمكن أن تصدر من كل منها ، وكم من قدرة على التنظيم والتصوير تلزم للمؤلف الموسيقي ليعرف بصورة مجردة نوع الانقسام المتألقة التي ستنبثق من تآلف عزف الآلات معينة في لحظات معينة .

الحدس وحده لا يكفي لحل كل هذه المسائل بل يلزم أن تعمل إلى جانبه كل القوى الواعية المخزونة في ثنايا عقله ، عند لحظات إبداعه . وكذلك الشاعر الذي يخضع للقواعد الصارمة من النظم وخاصة للقواعد العروضية في الشعر العربي يحتاج إلى مثل هذه الذخيرة من الادراك الحي وحتى الاحلام ، التي يعتقد أنها درب الشعراء والفنانين إلى الأسرار الكونية ، ليس من الممكن أن نرى فيها البقايا من الحياة الواعية السابقة؟ إلا يمكن اعتبار اللاوعي النتاج لتفتت القوى العقلية الواعية ؟ فالإبداع الشعري والفني ليس فقط ضربا من الحلم ولكن قبل كل شيء وجهها

من البقطة ، ومن التشبه الواعي العميق .

فأذن لا يجوز استبعاد النقد عن دائرة الإبداع الفني لمجرد أن الناقد يحتاج الى مخزون واسع من الثقافة العلمية والفنية والى مقدرة واسعة على استخدام وسائل التحليل والاستقراء والاستنتاج والاستدلال وغيرها من الوسائل المنطقية .

وكلما كان المحتوى غنيا وعميقا كلما كانت حاجة الفنان اكبر الى استخدام هذه الوسائل العقلية ، ولا يخفى ان غنى المحتوى يشكل احد الاسس القيمة الاثر الفني ولعنصر الديمومة والاستمرار والشمول في تقديره . وهنا تبدو اهمية افكار المدرسة الواقعية الاجتماعية التي تحاول ان تفسر غنى المحتوى بمدى الفنى والتشابك في العلاقات التي يتحدث عنها وعمق الحاجات الاجتماعية التي يعبر عنها .

وبالمقابل لابد للناقد ، بحكم اتصاله الوثيق بالفنون الاخرى التي يشكل درسها مادته وموضوعه ، ان يكون في عمله انقدي اقرب ما يكون من مواطن القيمة والضيء التي تتم فيها عمليات الإبداع الفني ، ولكي يستطيع الناقد تقييم النتاج الفني ، يتوجب عليه ان يمر بحالات الخلق التي مر بها الفنان او بما يعادلها ، فان مهمة الناقد الاولى هي ان ينقل للقارئ بالوسائل المناسبة واللغة الملائمة ، شحنة الاحاسيس والافكار والتصورات التي يعبر عنها الاثر الفني وان يترزع عنها فرديتها التي اضافها الفنان ليعيدها الى نطاق التعميمات والرموز المتعارف عليها والمدركة من افهام جميع الناس ، ولكن يستحيل على الناقد ان يقوم بعملية التحويل هذه ، اذا لم يكن لديه القدرة على الفوص في العالم الذهني والعاطفي ، في الاغوار الواعية واللاواعية التي انبثق عنها العمل الفني . وبمعنى اخر ان الناقد ، بعمله التحليلي للاثر الفني يقوم برحلة مماثلة لرحلة الفنان ولكن في اتجاه معاكس ، فيبينما يذهب الفنان من الاشياء والعواطف ومن رموزها المخزونة في الكلمات والكرسة بالاستعمال العام لتصل بها الى التعميد الفردي ، والطابع الشخصي الذي يضيفه عليها يعود الناقد بالعالم الخاص الذي يبدو من خلق الفنان وحده ليضعه في متناول القراء والسامعين ، وفي نطاق ادراكهم العام ؟ ان الناقد يعيد بتحليله للاثر الفني ، خلق عالم الفنان من جديد وبصيغة جديدة . فالنقد هو اذن عمل ابداعي ولكن بصورة معكوسة . وهو يحمل من عدة وجوه الطابع الفردي الاصيل الذي نجده في كل صنع فني .

ويودنا ان نوضح هنا معنى الطابع الفردي الذي رأينا اكثر الباحثين يتفقون على توفره كعنصر اساسي مميز لكل اثر فني . اننا نرى ان فردية الاثر الفني تعني مجموع عمليات التحويل التي تمر بها الاشياء والانفعالات التي تحدثها هذه الاشياء في نفس الفنان . فالاحساس الفني في نظرنا ليس الا نوعا من ارتفاع الحدود والحجب التي تقوم عادة بين « انا » الفنان والعالم الخارجي . انه نوع من ترشح الحدود الخارجية لنفس الفنان وانفتاحها لدخول العالم الخارجي ولاندماج مرتكزات هذا العالم وعناصره في تيار الحياة الداخلية في نفس الفنان ، كما تندمج العناصر الفذائية التي يمثلها الجسم في كل خلاياه حتى لتضيق ماهيتها الاصلية وتصبح شيئا واحدا من طبيعة البيئة الجديدة التي تدخلها . فالانثر الفني نتاج نفس الفنان وفكره ولا يعكس العالم الخارجي الا من خلال الفرد الانساني الذي هو الفنان . الصنيع الفني ليس صورة عن العالم الا من خلال مايسميه النقاد المعاصرون « التجربة الشخصية » للفنان . وهذه هي الحال فيما يتعلق بالناقد . فهو في فحصه للآثار الفنية لا يستطيع الا ان يتمثل عناصرها الاساسية وان يخضع رؤيته لهذه العناصر لجميع عمليات التحويل الذهني

والتفاعلات والتمثل التي تتم عادة في نفس الفنان ، ولكن بصور وفي اتجاهات مختلفة وفقا لمزاج الناقد وثقافته وحساسيته ونفاذ بصيرته . وتخرج صورة الاثر الفني من ريشة الناقد انعكاسا لجميع هذه الاغوار النفسية الواعية واللاواعية التي تشكل بمجموعها نفس الناقد . انها تبدو تعبيرا لرؤيته الفردية ولتجربته الشخصية بالقدر نفسه الذي كانت تعبيرا عن تجربة الفنان .

وفي الحالتين تتم عمليات خلق ، أي تنظيم جديد اصيل ، فريد

لعناصر تدخل في تكوين العالم الخارجي او كبديل وصور لهذه العناصر بشكل الوان وخطوط أي الرؤية من خلال ذاته فقط أو كلمات ، ولكن الفرق بين الصنعيين هو ان الفنان يعطي الرؤية المباشرة للعالم امسا الناقد فلا يعطي الا الرؤية غير المباشرة لهذا العالم ، أي الرؤية من خلال نفس الفنان ونفس الناقد على السواء .

ومن الذي يستطيع ان ينكر الطابع الفردي الفريد والاصالة الفنية وبالتالي ميسم الإبداع في العمل النقدي ، ازاء آثار مثل آثار النحات ، وابن قتيبة ، وابن المعتز وابن الاثير ، وبعض مقاطع من الاغاني التي يتعرض فيها لتقييم الشعراء ، وازاء بعض الكتابات النقدية لكتابنا المعاصرين من أمثال عمر الفاخوري في « الباب المصود » و « الفصول الاربعة » وميخائيل نعيمة في « الغراب » ، وابراهيم المازني ، ومارون عبود في « مجدود ومجتزون » و « جبابرة واقزام » ؟ وطه حسين في « حديث الاربعة » . كيف نستطيع ان نضع فواصل بين عمليات الإبداع التي نعزوها للشعر والنثر الفني وهذه الآثار التي تحمل كل سمات هذا الإبداع من سعة خيال وثقافة وغزارة علم ، وعمق فهم وشدة حساسية وسلامة حس ، وأحيانا من حلاوة حديث وطرافة لفنة وغرابة روح فكهة أو سآخرة . كيف نستطيع ان نبعد النقد عن مجال الفنون الابداعية ، وليس من عصر الا ونرى فيه الشعراء والفنانين أنفسهم ينزلون الى حومة النقد يدافعون بها عن مذاهبهم وارثهم الشعرية والفنية بالحساس نفسة والزخم نفسة والحساسية والطرافة والسخرية نفسها التي نجدها في آثارهم الفنية الاخرى . كيف نستطيع ان ننفي صفة الإبداع عن نقد ناقدين محترفين مثل سانت بوف وتين ورينان وهازليت ووليم امبسون وايغور ريتشاردز وعن الآثار النقدية لشعراء وفنانين من امثال شيلى وكولريديج وبودليز وفاليري وادجار الان بو وسارترس وأراجون و ت . س . اليوت .

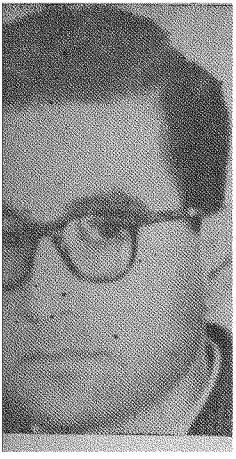
وبعد ، أي فنان وأي شاعر يتخلى عن صفة الناقد في داخل ذاته في كل لحظة من لحظات عمله الابداعي الا يصح القول ان الفنان هو اول ناقد لآثاره ؟ أليست عمليات التنقيح والتهديب والتصفية المتتابعة التي يمر بها الفنان والشاعر قبل ان يسلم آثاره للجماهير هي في حد ذاتها صور خاصة من العمل النقدي ، أو « النقد الذاتي » كما ورد في اللغة السياسية ؟ أليست هذه العمليات التي تتجوه فيها الآثار الفنية ، وتتصفى أثناء تكونها التدريجي جزءا لا يتجزأ من العمل الابداعي ؟ فكيف يصح اذن ان ننفي هذه الصفة الابداعية عن العمل النقدي الذي لا يعدو ان يكون تسجيلا كتابيا لهذه العمليات أو لما يشابهها ، بقلم الفنان نفسه أو بقلم شخص مختص بهذه العمليات النقدية ؟

ونحن في عالمنا العربي هنا ، ألم تدخل في ترائنا الشعري المتداول على الشفاه وفي الكتب ، أحكام نقدية وردت بصورة شعرية من مثل قول عنترة الذي يدل على ان المحتوى الشعري مبدول لجميع الناس وان الإبداع يقوم في طريقة الاداء : « هل غادر الشعراء من متردم »

ومن مثل قول أبي نواس الذي يسخر فيه من الطريقة التقليدية في الاستهلاك الشعري بالكاء وتذكر الاحباب :

دع ذكر ليلى ولا تطرب الى هند واشرب على الورد من حمراء كالورد والخلاصة فاننا نعتقد ان الآثار النقدية والآثار الفنية تشترك في كثير من المواضع وتختلف في كثير من الوجوه . فاذا كان صحيحا ان الحدس يقلب في اكثر الاعمال الفنية وان العقل الواعي يقلب في اكثر الاعمال النقدية كوسائل للمعرفة والبحث ، الا اننا نجد ان هذه الصورة العامة التي تحاول ان تضع حدا فاصلا بين المجال النقدي والمجال الفني ليست دائمة الوضوح والثبات . وليس من العسير علينا ان نجد العديد من الآثار النقدية التي تتصف بصفات العمل الفني وبطابعه الابداعي كما نجد العديد من التقييمات الفنية يشارك النقد والابحاث العلمية سماتها العامة ؟ كل ذلك من شأنه ان يطمس الحد الذي تحاول التعريفات ان تضعه بين المجالين وان يسمح بادخال النقد ، من بعض النواحي ، في مجال الاعمال الابداعية .

علي سعد



الأسس النفسية للتذوق الفني

بقلم الدكتور مصطفى سيف

الجرجاني وابن طباطبا وابن رشيق وابن قتيبة وغيرهم من الكتاب العرب الذين تحدثوا في صناعة الشعر أو في تقويمه . ثم هناك المحاولات المسهبّة التي تضمنتها كتابات المحدثين ابتداء من بيرك واللورد كيمز حتى بيركوف ورتشاردز ودي لاكروا ووليك والمتلمذين على مفاهيم التحليل النفسي عند فرويد ويونج بوجه خاص .

غير أن هذا التراث على ضخامته لا يزال يترك بعض الاسئلة الحائرة ، وحتى بعض الاجابات التي أوردها لا تحمل في طياتها عناصر الاقناع الملزم الذي تتسم به المعرفة العلمية عادة . على أن هذه الاقوال ينبغي ألا يحملها القارئ محمل التهجم على هذا التراث الانساني العظيم أو الاقلال من شأنه بأية صورة من الصور ، إنما المقصود بهذه الاقوال تقويم التراث تقويماً موضوعياً بتعيين حدوده الحقيقية ، وتبديد الهالات المختلفة التي تحوم حول هذه الحدود أيا كان مصدرها . وليس هنا موضع تفصيل القول في دقائق هذا التراث لبيان مدى الصحة في انطباق احكامنا على حقيقته . غير أن القارئ يستطيع أن يتحقق من ذلك بنفسه إذا اراد ، فاما أن يرجع الى المؤلفات الرئيسية لأصحاب الاسماء التي ذكرناها ومعلمها ميسور في المكتبات العامة والخاصة ، سواء في ذلك كتب المؤلفين الغربيين وكتب المؤلفين العرب ، واما أن يرجع الى بعض الدراسات القيمة التي تناولت كثيراً من تلك المؤلفات بالتأريخ والنقد والتحليل ، من أمثال « تأريخ الاستطيقا » لبوزنيكه ، و « الاسس الجمالية في النقد العربي » للدكتور عز الدين اسماعيل .

ان السمتين الرئيسيتين اللتين تطبعان تراث التأليف في موضوع الاسس النفسية للتذوق الفني يمكن تلخيصهما على النحو الآتي :

اولاً - الجزئية بدلاً من الشمول .

ثانياً - التأمل النظري أو على أقصى تقدير الاعتماد على الانطباعات العابرة بدلاً من التجريب أو المشاهدة المضبوطة .

فأما عن السمة الاولى فانها تتضح في حقيقة هامة وهي أننا - في حدود معلوماتنا - لا نعرف دراسة واحدة تتركز في محاولة اعطاء صورة كاملة لعملية التذوق الفني للشعر من حيث العوامل النفسية التي تهيئ لها وتعمل فيها ، منذ اللحظة الاولى في عملية التذوق حتى نهايتها .

هللي هللي يا رياح
من خرب الغدير
واختلاج العبير
هللي هللي يا رياح

ماذا يحدث في نفسي عندما اتذوق هذا الشعر واثاله ؟ كيف تنفذ آثاره الى نفسي رويداً رويداً ، ثم تملكني وتصوغني على صورتها فاذا بي ارق واصفـو حتى لاغدو في رقة هذا الوشاح وفي خفة هذي الرياح ؟ ما الذي ينفذ بالضبط ، وما هي الابواب التي اتساحت لهذه الآثار ان تنفذ ، وإلى أي مدى أعيد نفسي مسؤولاً عن فتح هذه الابواب ؟ وهل يؤثر هذا الشعر في كل من وقع له على سمع كما اثر في ؟

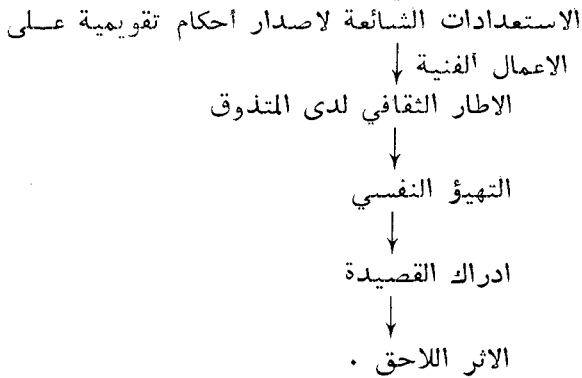
هذه الاسئلة وما اليها كثيراً ما تراودنا عندما نتذوق الشعر ، وعندما نتذوق أي عمل فني . وهي التي سوف نحاول في هذا المقال ان نضع الخطوط العريضة للاجابة عليها .

وربما كان من مقتضيات الامانة والانصاف في حق تاريخ الفكر البشري ان نذكر في هذا الموضع ، وقبل ان نخطو خطوتنا الاولى ، ان هذه المحاولة واحدة من عشرات المحاولات التي قامت لتجلية هذا الموضوع في تاريخ الادب والنقد ، بل وفي تاريخ جهود فكرية أخرى كالفلسفة والاستطيقا والتحليل النفسي والتربية . فكتابات أفلاطون من العناصر التي تستثير أعجابنا بالعمل الفني (العناصر الماثلة في العمل وفي نفوسنا) ووصفه للحالة النفسية التي تطرأ علينا عندما نتذوق الشعر ، هذه الكتابات متناثرة في كثير من مؤلفاته ، وفي « الجمهوريه » و « ايون » بوجه خاص . وكتابات أرسطو في كيفية تأثير المأساة في نفوس متذوقيها وتقديمه نظرية « الكترسيس » ونصحبه الشعراء ان يقفوا موقف المتذوقين أثناء قيامهم بالتأليف الفني ليعرفوا طبيعة الاثر الذي سيتركه شعرهم في الجمهور ، هذه كلها كتابات ماثلة امامنا في « الشعر » وفي « السياسة » . وكذلك كتابات لونجينوس وأفلوطين وهوراس لا يمكن اغفالها واو انها لا تنطوي على محاولات منظمة مسهبّة في معالجة الموضوع الذي نحن بصدد ، لكنها مع ذلك تحمل لمحات وتوجيهات الى الطريق السوي لاقامة مثل هذه المحاولات . ومثل هذا القول يمكن ان يقال على كتابات عبد القاهر

كل الاسئلة التي تستثار ولا كل الحلول التي تقترح
بصالحه للبحث ولا للاختبار على محك التجربة او المشاهدة
المبسوطة . *

يمكن وصف الشكل الخارجي لعملية التذوق الفني
وصفا موجزا بأنها تبدأ عندما تناول قصيدة الشعر (١)
وأبدأ قراءتها أو سماعها ، ثم تمتد مع امتداد ادراكي
لاجزائها المتتالية مع ما لهذا الادراك من «قومات
مختلفة» ، وأخيرا تنتهي بانتهائي من القصيدة . غير ان
هذا الوصف رغم ما يبدو عليه من دلائل الدقة لا يصور
الحقيقة كلها ، لا يصور سوى الجزء الظاهر من الحقيقة
الذي يكشف عن نفسه لكل عابر سبيل . اما الاجزاء
غير الظاهرة فتمتد فيما قبله وما بعده . فمن ناحية
البداية توجد لحظات لا يمكن اغفالها من تشرح خبرة
التذوق ، وربما كان اوضحها للذهن فترة «التهيؤ»
النفسي العام بكل ما فيها من جوانب وجدانية ودينامية
وعقلية . على ان هذه الفترة تسبقها لحظات او حقائق
سيكولوجية اخرى لا يمكن اغفالها كذلك ولو انها أقل
وضوحا للخبرة الشعورية المباشرة من فترة التهيؤ ، هذه
اللحظات او الحقائق هي الاطار الثقافي لدى المتذوق ،
والاستعدادات الشائعة لاصدار احكام تقويمية على
الاعمال الفنية . هاتان الحقيقتان تسبقان فترة التهيؤ
سواء من زاوية المنظور الزمني ومن زاوية المنظور المنطقي .
هذا عن البدايات الحقيقية لخبرة التذوق . فاذا انتقلنا
الى تحديد النهاية الحقيقية لخبرة التذوق فهذه لا تتحقق
حال انتهائنا من الاطلاع على القصيدة بل تمتد بعد ذلك
فترة من الزمن قد تطول وقد تقصر تبعا لعوامل متعددة ،
ويمكننا ان نطلق على هذه الفترة تسمية مؤقتة فنسميها
فترة «الآثر اللاحق» مستعيرين هذا الاسم من بحوث
علم النفس التجريبي في الآثار اللاحقة للتنبيه ، الى ان
نجد اسما اخر افضل منه .

وعلى هذا الاساس نستطيع ان نضع تخطيطا مبسطا
لهذه الانسجة المختلفة التي يكشف عنها تشرح خبرة
التذوق على النحو الآتي :



هذا التخطيط ينبغي الا يفهمه القارئ على اساس
ان كل حقيقة سابقة تؤدي الى الحقيقة التالية في اتجاه
الاسهم ، فهذا قد يكون صحيحا في حالة «ادراك

(١) سأقصر بحثي هنا على التذوق الفني في الشعر خاصة

وربما جاز البعض ان يستثنى من هذا الحكم عددا قليلا
من المحاولات مثل دراسة بيركوف «القياس الاستيعابي»
ودراسة رتشاردز في «أصول النقد الادبي» وبعض
«مؤلفات التحليل النفسي» . ومع ذلك فان هذه المحاولات
وامثالها تقترب قليلا من الصورة التي نبحت عنها دون ان
تحققها ، تقترب منها من حيث انها تخطو خطوات منظمة
نحو وصف معظم لحظات التذوق ، ولا تكتفي بنثر لمحات
عابرة مفككة عن بضع لحظات دون سواها ، لكنها رغم هذا
الفضل تعاني من نقص خطير يتمثل في اعتمادها على كثير
من التأمل النظري وقليل من الافكار الشائعة عن الواقع
السيكولوجي التي لا تثبت امام اساليب الضبط العلمي
الحديثة .

لهذه الاسباب رأينا ان نتقدم بمحاولتنا هذه ،
والهدف منها اعطاء صورة متكاملة للقارئ عن العمليات
النفسية التي تتدخل وتشابك لتنسج فيما بينها عمالية
التذوق الفني . وسوف يلحظ القارئ أثناء تقديمنا لهذه
المحاولة ان الاحكام التي اصدرناها منذ قليل على المحاولات
السابقة لا تحول بيننا وبين الاعتراف بما في تلك الجهود
من سمات ايجابية ، ولا تحول بيننا وبين ابراز تلك
السمات ، وأهمها استثارة عدد من المسائل الصالحة
للبحث ، واقتراح عدد من الحلول التي تصلح ان نتخذ
منها فروضا نضعها موضع الاختبار التجريبي - وليست

صدر حديثا :

الطبعة الثانية من

سائر والوهرودية

كتاب لابد ان يقرأه كل من يريد ان يفهم آثار سارتر

تأليف

ر.م.م. البيرسي

ترجمة الدكتور سهيل ادريس

منشورات دار الآداب - بيروت

القصيدية « اذ يؤدي الى « الاثر اللاحق » ، ولكنه - في حدود معلوماتنا الحاضرة - غير صحيح او على الاقل غير واضح في حالة « الاستعدادات الشائعة » و « الاطار الثقافي » . وعلى ذلك فالحدود التي ينبغي لنا ان نتحدد بها في فهمنا لهذا التخطيط انه يقدم لنا الانسجسة المختلفة التي تسهم في تحقيق خبرة التدوق ، وان اتجاه الاسهم يدل على الترتيب الزمني لظهور هذه الانسجسة من الكيان النفسي للتدوق ، كما انه يدل على الترتيب المنطقي اذا نحن اردنا تحليل خبرة التدوق في اتجاه عكسي .

سوف نأخذ البدء في عرض الصورة التي ازمع عرضها عند لحظة التهيؤ النفسي الذي يسبق مباشرة اطلاقنا على القصيدة ، فهذا ايسر علي وعلى القارئ . ربما كانت هذه اللحظة اوضح اللحظات السابقة على ادراك القصيدة ، اوضحها للذهن واقلها مثارا للخلاف . ذلك ان خبرة التدوق ينذر ان تبدأ بدونها . ينذر ان نفتتح ديوان شعر على سبيل المصادفة بينما نكون في اللحظة السابقة مباشرة مندمجين في حديث ودي او عدائي مع أحد الأشخاص ، او مندمجين في حل معادلة رياضية ، او منهمكين في ملاعبة اطفالنا ، او مأخوذين بمنظر يملك علينا نفوسنا ، او ما الى ذلك من المواقف التي تكاد تحتويها جميع مستويات نشاطنا . ينذر ان يحدث ذلك . فاذا حدث هذا الشيء النادر يوما من الايام كان يطرق آذاننا فجأة صوت المدياع وهو ينقل اليها قراءة شعرية ممتازة فقد نرفض الاستماع اليها لان هذا التحويل المفاجيء لانتباهنا ولاندماج نفوسنا بشعرنا بالضيق نتيجة لتعارضه مع احد القوانين الاساسية للنشاط النفسي وهو قانون « القصور الذاتي » Perseveration

المناظر لقانون القصور الذاتي في الطبيعة ، والذي يقرر نزوع الكائن الحيواني الى الاستمرار في النشاط النوعي الذي بداه حتى ينتهي التوتر الدافع اليه او تتراكم في الجهاز العصبي المركزي آثار الكف بقدر يوقف هذا النشاط . ومع ذلك فلنرفض اننا لم نرفض الاستماع لهذه القراءة ، ولنرفض ان الكلمات التي طرقت آذاننا منذ البداية كان بها من الخصائص ما جعلها تداخل ارتباطنا بسياق النشاط الذي كنا نمارسه ، هذا الافتراض معقول وممكن ، فماذا يحدث ؟ هل نتلقى خبرة التدوق كما لو تلقيناها ونحن مهياون لها من قبل ؟ كلا ، فالغالب اننا سنستغرق بعض الوقت حتى نعيد تنظيم قدراتنا الذهنية وتوجيهها في اتجاه هذا الفعل الجديد وهو فعل الانصات والتدوق ، والى ان يتم هذا التوجيه وتبديد « الاثار اللاحقة » للنشاط السابق ، الى ان يتم ذلك سنكون قد فقدنا جزءا من القصيدة لم نتذوقه ، وسيكون لذلك اثره على خبرتنا بالاجزاء الباقية ، ومن ثم فستكون هذه الخبرة مشوهة تشويها ما . ولعل فطنة المخرجين المسرحيين والمنظمين لحفلات الموسيقى - لعل فطنتهم الى اهمية فترة التهيؤ للتدوق الفني هي التي تدفعهم الى

اتباع تلك الشكليات المعروفة في المسارح وابهاء الموسيقى من اطفاء الانوار وتهدة المكان قبيل ارتفاع الستار ، وفي المسرح يطيلون هذه الفترة بعزف قطعة من الموسيقى ثم بالدقات التقليدية ، وفي بهو الموسيقى يعمدون الى حيلة اخرى ، اذ يدخل العازف الاول في الفرقة بعد فترة من رفع الستار ، وبعد لحظات اخرى يدخل قائد الفرقة . هذه مواضع يحتفظ بها المشرفون على هذه الحفلات لانها تضمن اضافة قدر لا بأس به من التهيؤ الى الرصيد المتفاوت الذي يأتي به كل قادم الى هذا المكان .

اما عن طبيعة حالة التهيؤ هذه فهي تنطوي على جانب سلبي وآخر ايجابي ، فمن ناحية نجدها تنطوي على تبديد بطيء لآثار الخبرات السابقة مباشرة وما ترتب عليها من تغيرات في مستوى نشاط الجهاز العصبي المركزي . ولا بد هنا من شرح وجز لهذه التغيرات . عندما نبدأ نشاطا معيناً ايا كان هذا النشاط فانه لا بد ان يستند الى اثار لمنطقة ما في الجهاز العصبي المركزي ، وفي الوقت الذي تتولد فيه هذه الاثار في هذا الوقت نفسه تبدأ تتولد في نفس المنطقة من الجهاز العصبي عملية مضادة يقال لها عملية « الكف الرجعي » أي عملية الكف التي تظهر كرجع أو رد فعل reactive inhibition

نتيجة لبدء هذا النشاط . هذا الكف الرجعي يستمر وتتراكم آثاره شيئاً فشيئاً مع استمرار النشاط الى ان يصل ما تراكم منه الى المستوى الذي يؤدي الى توقف النشاط تماما . فاذا توقف النشاط بدأت الاثار تتبديد شيئاً فشيئاً ومن ثم يمكن استعادة النشاط مرة اخرى . هذا هو قانون « الكف الرجعي » . ويمكن لاي شخص ان يتحقق من صدقه في اي نوع من انواع النشاط ، ولكن هذا النشاط ادراكا بصريا . فنحن اذا ركزنا بصرنا على نقطة على صفحة بيضاء واستمر هذا التركيز لمدة دقيقة او اكثر قليلا فاننا لا نلبث ان نرى هذه النقطة تظهر ثم تختفي ثم تظهر ثم تختفي وهكذا . كأننا نحن نغمر عيوننا ثم نفتحها على التوالي مع اننا لانفعل شيئاً من هذا القبيل . هذه الظاهرة نتيجة مباشرة لتراكم اثار الكف الرجعي فيتوقف الابصار وعندئذ يتبدد ما تراكم من هذا الكف ويبدأ الابصار من جديد وهكذا . وما يحدث في حالة الادراك البصري يحدث في حالة اي ادراك اخر وكذلك في حالة اي نشاط اخر يقدم عليه الشخص سواء كان هذا النشاط بسيطا أم مركبا وسواء كان نشاطا يغلب عليه طابع الاستقبال كالادراك أم كان يغلب عليه طابع الاصدار كالحركة . هذه حقائق اوضحتها بحوث بافلوف في فيزيولوجية الجهاز العصبي ، وبحوث كلارك هل في سيكولوجية التعلم ، وبحوث آيسزنك في تركيب الشخصية ، ولا بد من ان نحسب حسابها هنا .

على هذا الاساس نستطيع ان نفهم بوضوح حقيقة الجانب السلبي من فترة التهيؤ ، فهو خاص بتبديد آثار الكف الرجعي المتراكم من خبرات سابقة . وتبديد مع

هذا الكف مجموعة الاثار الشعورية المترتبة عليه والمرتبطة به ويقال لها الاثار اللاحقة . after effects

اما عن الجانب الايجابي فهو يتألف من حالة وجدانية هادئة لا يمكن وصفها بأنها حالة حزن او حالة فرح او ما الى ذلك من الانفعالات المرتبطة بموضوع يكسبها معنى محددا ، ولكن اقرب الاوصاف اليها من ناحية شعورنا بها انها تشبه ان تكون رنيننا لانفعال ما ، هذا الرنين هادئ متصل ينبىء عن استعداد الشخص في هذه اللحظات لان يتلقى خبرات من نوع معين دون سواه ، واكثر من ذلك ان يكتسب صفة الدافع احيانا اذ يدفعنا الى البحث عن مصدر هذه الخبرات ومحاولة تعاطيها ، أي ان له جانبا ديناميا يدفع الشخص الى القيام بسلوك البحث والتنقيب ومحاولة الحصول على ما يرضيه . فاذا اخطأ الشخص طريقه كأن يظن انه قد التقى بمصدر يمكن ان يعطيه الخبرة التي يطلبها ثم بدأ يتعاطى هذه الخبرة فلم يجدها متفقة مع حالة التهيو والطالب التي يعانيتها فانه يشعر بما يشبه خيبة الامل ولا يقتصر الامر على مجرد التعرف العقلي على ما هنالك من تفاوت بين ما يطلب وما حصل عليه . اما اذا اتفق حصوله على ما يناسب حالة التهيو والطالب التي كان يعانيتها فان هذا يجعله في حالة استقبال ممتازة ، اهم صفاتها التنبيه الشديد والحساسية الوجدانية المرفقة لدقائق الخبرة التي

صدر حديثا :

ثورة ١٤ تموز

وحقيقة الشيوعيين في العراق

لخالدون ساطع الحصري

دراسة مركزة توضح :

* مخطط الشيوعيين لابتلاع العراق

* موقف الفئات القومية التقدمية

داريق النشر

اصدرته : دار الطبعة للطباعة والنشر

ص.ب ١٨١٢

تلفون : ٥٧١٧٨

بيروت

يتعاطاها ، وقد تصل هذه الحساسية الى الدرجة التي تجعله يضخم من قيمة هذه الدقائق تضخيما شادا .

هذه اللحظات بالغة الخطورة وفعمة بالامكانيات ، وربما كان من اخطر نتائجها انني قد اتسرع بالحكم ضد شعر ما ، واندفع في سلسلة من التبريرات لهذا الحكم بينما يكون السبب العميق هو محض الصدفة في التقائي به بضع مرات وأنا في حال من التهيو لا تناسبه ، مما يقرنه الى الشعور بخيبة الامل . ومعظم انواع النقد الانطباعي Impressionistic التي اشار اليها

سينجارن وغيره من أئمة النقد مبنية على بدء تفاعل الناقد مع العمل الفني في لحظات التهيو هذه . ذلك هو وجه الخطر والخطورة . ولو ان الناقد ادرك بوضوح منذ البداية ان لحظات التهيو هذه تحدد نوع استقباله للعمل ، وان هذه اللحظات تتغير ، وان ما لا يطلبه الان من انواع الشعر قد يطلبه غدا عندما تستبد به لحظات تهيو اخرى ، او ان بعض النقاد ادركوا ذلك لوفروا على أنفسهم كثيرا من المشقة ولوفروا على الشعراء كثيرا من مآسهم .

على اننا اذا دققنا النظر في الطبيعة السيكولوجية لفترة التهيو هذه اكثر مما فعلنا حتى الان ، فسوف نجدها في الواقع نمطا من الايقاع غير واضح المعالم لشعورنا ، ولكنه يتضح عندما يلتقي بقصيدة ايقاعها يدخل في هذا النمط أو يقرب منه . وسوف نرى فيما بعد انه يتأثر بالاطار الثقافي لدى المتذوق ويتحدد من خلاله السـ حد بعيد . *

ولنتنقل الان الى لحظة الادراك عندما نبدا نتذوق القصيدة .

نشر هنجرلاند بحثا في مجلة الاستطيقا عام ١٩٥٧ تناول فيه الطبيعة السيكولوجية لخبرة التذوق فـ في الفنون الشكلية ، فقال ان هذه الخبرة تلخص في القصد الى اقامة توترات معينة ثم العمل على ازالتها . والواقع ان هذا الوصف يمكن تعميمه على خبرة تذوق الشعر ايضا . ومع ان الميزة الرئيسية للافعال الانسانية وللافعال الحيوانية جميعا هي محاولة القضاء على توترات قائمة بالكائن نتيجة لثورة بعض الدوافع او لحدوث بعض التغيرات العضوية ، مع ذلك فان الميزة الرئيسية للافعال الانسانية وللافعال الحيوانية جميعا هي محاولة القضاء على توترات قائمة بالكائن نتيجة لثورة بعض الدوافع او لحدوث بعض التغيرات العضوية ، مع ذلك فان الميزة الرئيسية لفعل التذوق الفني فيما يرى هنجرلاند انه يبدأ باقامة توتر عن قصد واردة ، ثم محاولة الشخص التخلص من هذا التوتر .

هذا التوتر ربما كانت بوادره متشعبة في لحظة التهيو السابقة ، ولكننا نبدا نضيف اليه وننميه بالفعل عندما نبدا قراءة البيت الاول من القصيدة . والسؤال المهم الان هو كيف يحدث ذلك ؟ نستطيع ان نستعين هنا بمجموعة من التجارب

وان نحدث بعض تغييرات طفيفة يستلزمها هذا الاستبدال .
ويبقى بعد ذلك بناء النتائج كما هو .

لا نستطيع ان نغالي في اهمية هذه النتائج فسي
بحثنا هذا . فهي بالنسبة لميدان التذوق الفني ليست
نتائج ، ولكنها علامات نستدل بها على سبيل المماثلة ،
(ولا ننسى ان ادراك المماثلة كان ولا يزال احد المبادئ
الهامة التي يمكن الركون اليها عندما نبدأ بحثاً علمياً
في اتجاه غير مطروق) . ان اقصى ما تطمح اليه هذه
العلامات ان نتخذها بمثابة فروض لا تزال بحاجة الى
الاختبار التجريبي . في ميدان التذوق الفني . ومع ذلك
فمعظم الدلائل تدل على انها فروض خسبة وانها ستثبت
لمحك التجربة . وربما كان من اهم هذه الدلائل شيان :
اولهما : ان هذه الفروض تتفق تماماً مع القانون
الاساسي للادراك ، وهو ان الادراك يبدأ ادراكاً اجمالياً
ثم ينتقل الى التفاصيل ليرتد بعد ذلك الى ادراك الكل
ادراكاً واضحاً ثانياً . وليس ثمة ما يدعو الى ان تكون عملية
ادراك القصيدة شاذة عن هذا القانون .

وثانيهما : ان بحثنا التجريبية السابقة في الابداع
الشعري وبحوث كاترين باتريك في الابداع الشعري
والابداع في التصوير انتهت بنا وبها الى ان القصيدة
(واللوحة) تبدأ في نفس الشاعر ككل سديمي غامض
قبل ان تتفتح عن اجزائها من خلال جهوده التعبيرية .

صدر حديثاً

الحرية والطوفان

دراسات نقدية

بقلم
جبرا ابراهيم جبرا

ست عشرة دراسة في تقييم القصة والشعر والفن
اخترها المؤلف مما كتبه في السنين العشر الاخيرة ،
فجاءت سفراً له خطورته الكبرى في الحركة الادبية
الحديثة في العالم العربي .

دار مجلة شعر

٥ ليرات لبنانية

٢٤٦ صفحة من القطع الكبير

التي اجريت حديثاً في ميدان علم النفس الاجتماعي
وتتناول كيفية ادراكنا لشخصية شخص ما عندما يبدأ
يتعامل معنا . هذه عملية هائلة من العسير ان نتخيل
كيف يمكن اجراء التجارب عليها ، ولكن عالماً ممتازاً يدعى
آسن استطاع ان يقوم باجرائها اخيراً . والمهم ان ندرك
وجه الشبه بين الشخصية والقصيدة ، وهو هذا الشيء
الذي دفعنا الى الاستعانة بنتائج هذه التجارب . فالشخصية
كل مركب من اجزاء كالقصيدة وهذا الكل يتفتح عن
اجزائه من سياق الزمن ولا يكشف عما يحتويه دفعة
واحدة ، وهو يستثير فينا استجابات وجدانية بالميل
او بالنفور ، كما يستثير استجابات تأويلية تدور حول
تحديد دلالة بعض الاجزاء او بعض العلاقات . وبدهي
ان هناك فروقا كثيرة الى جانب اوجه الشبه هذه مما
يحتم علينا الانتمادي في محاولة الافادة من هذا التشبيه .

لا نستطيع ان اذكر هنا تفاصيل التجارب التي
اجراها آسن ، ولا طرق الضبط المعمل والاحصائي
المختلفة التي استخدمها والتي تزيد من يقيننا في القيمة
الموضوعية لنتائج . ولكن يهمني من هذا الموضوع ان اذكر
بعض هذه النتائج مما يمس موضوعنا الذي نحن بصددده .
وفيما يلي هذه النتائج :

أ - منذ اللحظات الاولى في عملية الادراك يتجه
ذهننا الى محاولة تكوين انطباع شامل عن الشخص في
مجمله ، مهما تكن المعلومات التي تجمعت لدينا عنه
ضئيلة .

ب - في اللحظة التي ندرك فيها صفتين او اكثر
على انهما تجتمعان في هذا الشخص ، في هذه اللحظة
تدخل الصفتان في تفاعل متبادل بينهما يجعل لكل
منهما طابعاً فريداً . فاذا ادركنا مثلاً وجود صفتي الذكاء
والامانة في الشخص س ووجود صفتي الذكاء والخيانة
في الشخص ص فان الانطباع الذي يتمثل لذهنانا ان
الذكاء في س يختلف في معنائه عن الذكاء في ص . وقد
تنعكس هذه التفرقة الانطباعية في تسميتنا ذكاء ص
بالمكر او اللؤم او الدهاء .. الخ .

ج - الانطباع الذي نكوّنه منذ البداية لا يلبث ان
يفصح عن تنظيم للاجزاء التي يتألف منها . وفي هذا
التنظيم لا تكون للاجزاء مراتب متساوية ، بل يحتل
بعضها قيمة مركزية في المعنى الذي تكتسبه صورة
الشخص في اذهناننا ، والبعض الاخر يحتل قيمة
هامشية تستمد دلالتها من الاجزاء المركزية .

د - لا تلبث كل صفة من صفات الشخص ان تبدو
ممثلة للشخص في مجمله ، كأنما تحمل امضاءه . فعذوبة
فلان ليست عذوبة فلان الاخر ، وصرامته ليست
صرامة الاخر .

هذه هي اهم النتائج التجريبية التي نستطيع ان
نفيد منها في دراستنا للحظات التي ندرك فيها القصيدة .
وكل ما علينا ان نستبدل مفهوم القصيدة بمفهوم الشخص

التي تنشر في النقد الادبي تنم عن ان وراءها خبرة تذوقية لا تزيد في مستوى نضجها عن هذا المستوى الذي وصفناه، مع ذلك فان الخبرة التذوقية التي يتاح لها من الامهال والتطور مايتاح لكثير غيرها من خبرات الادراك الاجتماعي هذه الخبرة تكشف عن سمة معينة في اطار التوجه هذا لم نتحدث عنها الى الان ، وهي سمة المرونة والقابلية للتعديل واعادة التشكل او التنظيم .

عندما نتذوق احدى القصائد للمرة الاولى نلاحظ ان بعض الاجزاء يتلاشى تأثيرها في نفوسنا بعد الانتهاء منها مباشرة في حين ان اجزاء اخرى يبقى لها رنين لايقاوم وتحمل قيمة مركزية في تقويمنا للقصيدة . وتتدخل في هذا الانتخاب والتنظيم عوامل متعددة منها ماهو موضوعي في بناء القصيدة ومنها ما هو ذاتي في تكوين شخصية المتذوق . غير اننا اذا ما تركنا هذه القصيدة فترة من الوقت ثم عدنا الى تذوقها مرة ثانية في ظل تهيؤ نفسي ملائم استطعنا ان نلمس تغيرا في التوجه النفسي الذي يزرع عند بدء التذوق، وتغيرا اخر في جمل اطار الخبرة الذي نحياه اثناء التذوق . فاما عن التوجه فيبدو اكثر وضوحا من حيث اتجناه الاستباق الذي يثيره فينا بل ومن حيث قيمة المنبهات الاولى في القصيدة . ونمارس عندئذ شعورا بالاطمئنان لم يكن يتوفر لدينا في الخبرة الاولى ، ذلك اننا نعرف الان مانحن مقلوبون عليه ونستعد له معدين له رصيذا من امكانية الشعور بالرضا ، ونحن واثقون او تكاد من انه لن يخيب رجاءنا .

هذا من ناحية ، ومن ناحية اخرى نلاحظ ان اطار الخبرة الذي نخرج به هذه المرة يكون اكثر ثراء من الاطار الذي خرجنا به في المرة الاولى للتذوق ، اذ تبرز بعض الاجزاء التي لم تبرز في المرة الاولى وكأننا نكتشف وجودها في هذه المرة فحسب بونتعجب كيف لم نرها من قبل وكيف لم ندرك قيمتها . والادراك هنا لا يختلف في شيء عن الادراك كما نمارسه في مواقف الحياة العادية . وقد قلنا من قبل انه يبدأ ادراكا اجماليا تفوتنا فيه اجزاء كثيرة، ولكن اذا عدنا الى ادراك الموضوع بعد قليل فاننا لانلبث ان ندرك وجود اجزاء لم تكن ندرك لها وجودا . وبسط الامثلة على ذلك ما يلاحظه كل منا عندما نلقي شخصا فنحبيه ونتوقف للحديث معه بضع دقائق ، ثم يدبر الشخص ظهره ويمضي ، ونكتشف اننا لم ندرك لون رباط رقبته أو على الاقل لا نتذكر اننا ادركناه . هكذا العمل الفني اذا اقتصرنا على تذوقه للمرة الاولى فمن المحقق ان اشياء كثيرة ستفوتنا ، اما اذا اتاحت لنا الالفة معه مرة ومرة فسوف نزداد معرفة بحقيقته ، سوف نجد ان اطار الخبرة الذي نحياه اثناء التذوق لا يلبث ان يتفتح عن اجزاء متعددة بعد ان كان ما فيه لا يزيد على بضع ومضات متناثرة وسط كتلة سديمية مائعة الحدود .

وربما كان من اوضح المحكات العملية لصدق هذا الوصف ان الاحكام التي تصدرها على عمل ازدادات الفتنا به يغلب

وليس من التعسف بعد ذلك ان نتصور الامر على هذا النحو ايضا عند المتذوق .

ان الطابع الجمالي للانطباع الذي نكونه عن القصيدة يبرز في نفوسنا منذ البيت الاول او منذ الشطرة الاولى بل وقد يبرز احيانا منذ انتهائنا من ترديد لفظين او ثلاثة الفاظ من الشطرة الاولى . ان مجرد ترديدنا للفظتي « هلي هلي » . من قصيدة ميخائيل نعيمة يستثير في ذهننا توجهنا معين بحيث يصبح ما بعد ذلك تنمية لهذا التوجه وليس اضافة اليه من خارجه . ولا يمكن ان يتفق مع هذا التوجه ما تستثيره الفاظ اخرى مثل : «سقف بيتي حديد ركن بيتي حجر » فهذه الشطرة تدفعنا الى توجه نفسي يختلف اختلافا كبيرا . وبقدر ما نوفق من محاولتنا تنمية هذا التوجه النفسي من خلال نسيج القصيدة دون ان نصطدم ببعض المتناقضات الصارخة تكون خبرتنا اقرب الى ارضائنا .

هذا التوجه الاول اقرب الى الغموض منه الى الوضوح، والصق بطبيعة الموسيقى منه بطبيعة الكلم ذي المعاني العقلية المحددة ، وكل مانستطيع ان نتبين من مضمونه اذا نحن دققنا النظر في هذا المضمون انه يتألف من شقين : احدهما : احساس بمجموعة من القيم « ابرزها القيم الالباقية والصوتية وربما بعض الصور » ناتج عن استقبلنا لبضع الالفاظ التي استقبلناها ونحن في حالة معينة من التهيؤ النفسي .

والاخر : شعور بالتوقع او الاستباق يشبه بعض الشيء عملية التنبؤ عندما نشهد المقدمة فتتوقع نتيجة معينة او اتجاه معين للنتيجة . غير انه يختلف عن التنبؤ في اننا لانقف مما نتوقعه ووقف عدم الاكتراث بل نطلبه او نشعر بالحاجة اليه . هذه الحالة النفسية يعرفها علماء النفس الجشطاليتون اكثر من غيرهم ويطلقون عليها اسم الميل الى الاغلاق كأنما نحن بصدد دائرة غير مكتملة في جزء صغير من محيطها عندئذ سوف نشعر بالميل الى اكمالها وسوف نكون على بينة من الاتجاه الذي نتوقع ان يتم فيه الاكمال . « ولكننا لانكون على مثل هذه البينة في حالة التوجه الخاص بتذوق الشعر » .

هذا التوجه يقوم في نفوسنا بمثابة الاطار الذي يخلع على الاجزاء التالية دلالتها ، على اساس انها ملائمة او غير ملائمة ، اما الاجزاء التي تقف عندها فتكون احيانا بعض الصور واحيانا اخرى بعض التركيبات الصوتية وقد تقف احيانا عند بعض الحروف . ان الوحدات التي نعتبرها اجزاء ونقف عندها - لسبب ما - انما تحدها قيمها الدنامية اكثر مما تحدها المواضع الاجتماعية التي تقرر ان هذا لفظ قائم بذاته وهذه تفعيلة ، وتلك شطرة مستقلة ، وذاك بيت مكتمل .

الى هنا والقانون الرئيسي الذي يتحكم في التذوق هو قانون النظرة الاولى ، قانون المحبين الصغار بكل ما فيهم من حماس واصرار على ضيق الافق . ومع ان بعض الكتابات

عليها ان تكون احكاما مفصلة في مقابل الاحكام التي نصدرها على عمل لم ينل منا الالمح البصر .

على اننا يلزمنا ان نميز بين سمتين لعملية التطور التي تجري على اطار الخبرة التدوقية نتيجة لتكرار تعاطي هذه الخبرة بالنسبة للعمل الواحد . فالاطار يتطور من ناحية في اتجاه زيادة تفتحته عن عدد اكبر فأكبر من الاجزاء الداخلة فيه ، ومن ناحية اخرى قد يتطور في اتجاه زيادة التمسك بحكمنا السابق الذي اصدرناه على العمل او في اتجاه تعديل هذا الحكم بصورة او باخرى ، والمهم هنا ان كلا من السمتين تحتاج الى جوانب في موقف المتدوق اكثر من مجرد معاودة تذوق العمل نفسه ، ونحن نشير هنا الى مجموعة من العوامل العقلية والخصائص المزاجية كشفت عنها بعض الدراسات التجريبية الحديثة التي تعرف باسم التحليل العاملي . وربما كان من اهم العوامل العقلية في هذا الصدد ما يعرف بعامل « التفصيل » *elaboration*

اي ذلك العامل الذي يشير الى القدرة على تحديد التفاصيل التي تساهم في تنمية فكرة معينة ، واستمرار الربط بين هذه التفاصيل وبين الفكرة الاصلية ، اما من الناحية المزاجية فعامل المرونة هو اهم العوامل التي تتدخل في هذا الموضوع ، وخاصة ما اشار اليه جيلفورد في بحوثه الاخيرة في الابداع تحت اسم « المرونة التكيفية » وهي قدرة الشخص على تفسير الزاوية الذهنية التي ينظر منها الى حل مشكلة معينة . ويجب ان نتوقع ظهور فروق بين المتدوقين الافراد في هذين العاملين وما اليهما ، اذ من المعلوم ان هذه العوامل من اشد الميادين اظهارا للفروق بين الافراد . ولكن ليس ثمة ما يدعو الى تصور هذه الفروق على انها فطرية كما يشاع احيانا ، انما الذي نستطيع ان نجزم به ان هذه الفروق قائمة ومستقرة الى حد ما . وانها تؤثر في الخبرات التدوقية لاصحابها وما يترتب على هذه الخبرات من احكام نقدية .

وقد نشر اريك جوتلاند عام ١٩٥٧ قائمة بمجموعة من العوامل التي تتدخل في اثر اطار الخبرة التدوقية ، اورد فيها :

القدرة على ممارسة الايقاع ، والقدرة على استغلال اصوات الكلام ، والمزاوجة بين ظاهرتين وارادتين من حاستين مختلفتين ، والتداعي السريع للافكار ، والتداعي على اساس مفاتيح ضعيفة ، والجمع بين مجموعة من الافكار المختلفة ، في مجال الادراك الواضح في لحظة واحدة ، وسرعة تغيير الحالة الانفعالية . وهذه القدرات او المهارات او العوامل السيكولوجية كلها مجال خصب لظهور الفروق الفردية . ومن الطريف في صدد مسألة الفروق هذه ان بحثا تجريبيا نشر عام ١٩٥٦ في مجلة علم النفس والتربية التي تصدر في دلهي ومن اهم نتائجه عدم وجود فروق بين الذكور والاناث فيما يتعلق بمجمل خبرة التدوق .

ان التعمق في تفاصيل خبرة الادراك التدوقي اكثر من ذلك يلزمنا بالحديث عن عناصر متعددة ، أهمها : الايقاع ،

والصور ، والاثار اللاحقة لاحساساتنا اللغوية « المترتبة على السمع وعلى عملية النطق بالابنية الصوتية المختلفة » . غير ان هذا المقال لا يتسع لكل هذه التفاصيل ، لاسيما وان المعلومات المنشورة عن بعض هذه المعالومات مستفيضة ، ومن ثم فلا يمكننا ان نعطيها حقها في مثل هذا التخطيط المبسط ! ان اهم ما في هذا التخطيط وما حرصنا على توضيحه وابرار اهميته في توجيه عملية التدوق هو التهيؤ النفسي الذي يسبق التدوق مباشرة ، ثم « التوجه » الذي يرسم في نفوسنا منذ اللحظات الاولى لعملية التدوق ، والذي يتولد عنه فيما بعد اطار الخبرة التدوقية وما قد يتاح لهذا الاطار من نمو ومرونة . وهذه هي العناصر التي اغفلها كثير من الكتاب في كتاباتهم عن تذوق الشعر وكأن المسألة تبدأ بالاحتكاك المباشر بيننا وبين الكلم . ان اهمية هذه اللحظات التي تناولناها انما تتمثل في انها تكسب الايقاع والصور والاثار اللاحقة الاحساسات اللغوية معظم مالها من قيمة فنية . ان هذه المكونات تكتسب من تلك الاطر شخصيتها بحيث تصبح مقبولة او مرفوضة .

ومع ذلك فهذه الاطر جميعا تكتسب الكثير من دلالتها من خلال الاطار الثقافي الفني الذي يحمله المتدوق . واذا نحن لم نعرف الكثير عن هذا الاطار فان أشياء كثيرة في جميع اللحظات التي اسلفنا الحديث عنها سوف نقف امامها عاجزين عن تفسيرها . لذلك يازمنا في هذا الموضوع ان ننقل بالحديث الى ذلك الاطار الثقافي الفني لدى المتدوق .

★

تشير مجموعة من الدراسات التجريبية خارج ميدان الفن وداخله الى ان مفهوم « الاطار » يعتبر واحدا من الاسس الدينامية الهامة لتفسير جانب معين من السلوك الادراكي والتعبري ، هذا الجانب هو ما ينطوي عليه هذا السلوك من تنظيم ، وبالتالي ما يكتسبه من معنى في اذهاننا . فاستجابتي لاحد المنبهات البصرية وادراكي اياه على انه « قلم » يتضمن عملية تصنيف لهذا الشيء تحت صنف معين يشبه احد المثل الاطلاونية ، غير ان هذا المثل احملة في نفسي واستخدمه كهك اعرف به اذا ما كان الشيء الذي اراه قلما ام ليس بقل . ونظرا لان هذا الحكم له من المرونة ما يسمح لي ان ادخل تحته مفردات كثيرة تختلف فيما اعتبره صفات سطحية وتنفق في صفة واحدة نجردها باعتبارها اساس التصنيف « وهي في هذه الحالة وظيفة هذا الشيء » لذلك لا استطيع ان اتصور هذا الحكم على انه مجرد اثر لخبرة واحدة ماضية هي خبرة ادراك قلم مشابه ولا مجرد تراكم لاثار خبرات متتالية ، ولكنه في الواقع « تنظيم » لهذه الاثار ، ووظيفته الرئيسية بالنسبة لنا ان يساعدنا في تنظيم التنبيهات الواردة علينا ، باكسابها دلالات معينة يترتب عليها مباشرة ان نسلك نحو كل منها السلوك اللائم . بعبارة اخرى ان الوظيفة الاساسية للاطر التي نحملها في نفوسنا هي تيسير السبل امامنا لحسن التوافق مع مقتضيات المجالات المختلفة التي نجيا فيها .

وقد اوضحت دراسات علماء النفس ذوي الاتجاه الجشططاني بوجه خاص اوضحت في مجموعة من التجارب العملية كيف ان تغير الاطار في مجال الادراك البصري يغير معنى الشيء الذي بداخله مع اننا لسم نتناول هذا الشيء نفسه بآي تغيير مباشر . كما اوضحت سلسلة من الدراسات الحديثة كيف ان ادراكنا لعضوية الشخص في جماعة معينة يجعلنا « نشهد » في شخصيته صفات لم تكن نشهدا ونحن نتعامل معه على انه ينتمي الى جماعة اخرى . وتدل دراسات تجريبية اخرى - التتمة على الصفحة ٥٤ -

الاسس النفسية للتذوق الفني

تنمة المشهور على الصفحة ٢٣ -

يجعلنا « نشهد » في شخصيته صفات لم تكن نشهدها ونحن نتعامل معه على انه ينتمي الى جماعة اخرى . وتدل دراسات تجريبية اخرى غير هذه وتلك على ان المدركات الواردة علينا عن طريق حواسنا المختلفة يصدق عليها هذا الوصف ايضا ، كما تدل الدراسات التجريبية التي اجريناها على عملية الابداع في الشعر على ان فعل الابداع ينظمه هو الآخر اطار خاص به . والنتيجة التي نستطيع ان نخرج بها من هذه الدراسات جميعا ان مفهوم الاطار لابد منه لتفسير جانب التنظيم في اي مظهر من مظاهر سلوكنا ، وان الاطار يكسب محتوياته دلالتها التي تملئ علينا نوع سلوكنا نحوها . وهذا يصدق على عملية التذوق وما ندرکه من قيم للاعمال التي نتذوقها .

ومن اهم صفات الاطار ان الصورة التي ينتظم عليها نكتسبها من خلال خبرتنا اليومية ، هذا صحيح بالنسبة لاسط اطر الادراك البصري كما انه صحيح بالنسبة للاطر التي تنظم اعقد مظاهر سلوكنا . ومن امتنع التجارب في هذا الصدد تجارب سندن التي اجراها عام ١٩٢٢ على مجموعة من الاشخاص ولدوا فاقدي البصر ، وعندما بلغوا حوالي العشرين عاما اجريت لهم عمليات جراحية ابصروا على اثرها . هؤلاء اخذ منهم سندن مادة طيبة للكشف عن ضرورة اكتساب اطار الادراك البصري نتيجة لخبرات متتالية استغرق بعضها شهورا حتى استطاع هؤلاء ان يتعرفوا على ابسط الاشكال الهندسية دون خلط بينها وبين غيرها . وقد كان الرأي السائد قبل ذلك ان تنظيم مجال الادراك البصري كما نشهده مسألة فطرية .

كذلك الحال فيما يتعلق بفعل التذوق للعمل الفني ، فالدالة التقويمية التي يتألفها هذا العمل في نفوسنا انما تتحدد الى حد بعيد بخصائص الاطار الذي اكتسبناه نتيجة لخبرتنا السابقة بتذوق هذا النوع من الاعمال الفنية . وقد فطن الشاعر الانجليزي المعاصر ت.س. اليوت الى هذه الحقيقة فقرر في اكثر من موضع من كتاباته النقدية ان الناقسد الممتاز ينبغي له ان يجمع الى الحساسية الممتازة سعة الاطلاع على الشعر . وفي دراسة تجريبية نشرت في فرنسا عام ١٩٥٦ اجري روبر فرانسيس تجارب على تذوق الموسيقى انتهت به الى القول بان الطلاب الذين تلقوا تمرينا سابقا على تذوق الموسيقى اكثر حساسية لادراك الوحدات الاساسية للقطعة الموسيقية من الطلاب الذين لم يتلقوا تمرينا من قبل او تلقوا قدرا ضئيلا من التمرين .

وتدل بعض القوانين الاساسية المنظمة للسلوك كما تدل نتائج بعض الدراسات التجريبية في عمليات الابداع على انه فيما يتعلق بالنشاط الفني لابد من اطر نوعية لتنظيم هذا النشاط . بمعنى انه لابد لمن يتصدى لتذوق الشعر من اطار يكتسبه من كثرة التعرض لخبرات يتلقى فيها الشعر ، ولا بد لمن يتصدى لتذوق الموسيقى من اطار يكتسبه من كثرة التعرض لسماع الموسيقى ، وكذلك الحال بالنسبة للتصوير والنحت وسائر الفنون جميعا . ان العمل الفني نظام من القيم ، هذا ما نستنتجه من حديث وليك احد كبار النقاد المعاصرين . ولكن لكي ندرکه هذا النظام لابد من ان نتعلم كيف ندرکه ، شأن اي نظام اخر من القيم التي ندرکه ونعيش من خلالها ، لاغنى لنا عن ان نتعلم كيف ندرکه ، ونحن نتعلم ذلك فعلا خلال العمليات التربوية المختلفة « المقصودة وغير المقصودة » التي نجتازها منذ اول يوم في حياتنا حتى اللحظات الاخيرة في هذه الحياة مادام هناك تفاعل بيننا وبين مجتمعنا . نحن نتعلم من خلال هذه العمليات التربوية كيف ندرکه القيم المثبتة في ارجاء حياتنا الاجتماعية العادية ونتعلم كذلك ان نتبنى بعض هذه القيم ونتعامل على اساسها . نحن لاندرکهها فحسب بل ندرکهها ونفعل لها . وهنا ينبغي الاثير فينا كلمة التعلم صورة الدروس المرتبة واستخلاص القواعد الفصلا واحدة

بعد الاخرى ، فالواقع ان هذا الطريق يؤدي الى اضعف النتائج اذا فسنا قوة النتيجة وضعفها بمدى تأثر سلوكنا الواقعي بما تعلمناه ، في حين ان كثيرا من الدراسات تشير الى ان التعلم من خلال مشاهدة النماذج هو من الاساليب الفعالة في تشكيل سلوك التعلم .

وعلى هذا النحو نستطيع ان ننظر الى عملية اكتساب الاطار الفني . ان معظم التعلم في هذه العملية يتم عند معظم المتذوقين من خلال مشاهدة النماذج ، وبقدر ما تنوع هذه النماذج في الشباب المبكر للمتذوق الناشئ ، وبقدر ما يتلقاها هذا المتذوق بنظرة الاستكشاف وحب الاستطلاع يكون من الراجح ان ينمو في نفس هذا المتذوق اطار على درجة من الاتساع والمرونة تسمح له باعطاء الفرصة للاعمال الفنية ذات الاساليب المختلفة ان تثبت جذارتها في نظره ، وان تجد لها مكانة معينة في التراث الفني (تراث الشعر او التصوير .. الخ) كما يحياه هذا المتذوق . والراجح ان مرونة هذا الاطار تتحدد كذلك تبعاً لسممة المرونة العامة ومفسدات ما يتوفر منها في شخصية المتذوق بوجه عام .

على اننا وقد اشرنا الى ضرورة اكتساب اطر نوعية لتنظيم عمليات التذوق للاعمال التي تنتمي الى مجالات الفن المختلفة ينبغي الا يفوتنا ان هذه الاطر تؤثر في بعضها البعض ، وان ازدياد النمو في احد الاطر يمكن ان يؤدي - تحت شروط خاصة - الى التأثير في الاطر الاخرى التي اكتسبها الشخص ولكنه لم يولها من الرعاية والتنمية ما اولاه ذلك الاطار النامي . وعلى ذلك فالاطار المنظم لتذوق الموسيقى يمكن ان يؤثر في الاطار الخاص بتذوق الشعر وفي اطار الرقص ، كما ان الاطار الخاص بتذوق التصوير يمكن ان يؤثر في اطار تذوق النحت وهكذا . وهذه النتيجة تتفق واحد القوانين الاساسية للعمليات المنظمة لآثار الخبرة ، كما انها تعتمد على ما وراء الحواس المختلفة (ذات الخصائص المتباينة) من اساس مشترك يمكن ان نسميه بالحساسية المشتركة Synesthesia وهو ما اكتشف عنه دراسات تطور الجهاز العصبي عبر السلسلة الحيوانية وما تحدث عنه اريك هورنبوستل في مقال قيم بعنوان « وحدة الحواس » نشره منذ عام ١٩٢٧ . وكذلك تعتمد هذه النتيجة نفسها على وجود عناصر مشتركة في الاعمال الفنية على اختلاف مجالاتها ، لعل من اوضحها عنصر الإيقاع . والراجح ان وجود هذه العناصر المشتركة يحقق درجة من التشابه بين عمليات التذوق في الفنون المختلفة يساهم بنصيبه في تيسير القيام بما يشبه عملية « التعميم » المنطقي ، غير ان التعميم هنا الصق بالحواس . والراجح كذلك اننا اذا تعمقنا هذه النقطة اكثر من ذلك استطعنا ان ننبين كيف ان التأثير والتأثير بين الاطر لا يتم بينهما جميعا بدرجة واحدة من الكفاءة ، بل يتم بناء على ما بينهما من تقارب وظيفي . يكفي هذا القدر من محاولتنا حصر بعض الجوانب الرئيسية للاطر الثقافية لدى المتذوق . وقد اوضحنا في هذه المحاولة ضرورة فرض وجود الاطار كأساس لتنظيم عمليات الادراك جميعا بما في ذلك عمليات الادراك التذوقي ، كما اوضحنا كيف انه يتدخل في تحديد دلالة محتواه وكيف انه نوعي ومكتسب وان اكتسابه يتم غالبا من خلال ادراك النماذج ثم اوضحنا كيف اننا نحمل في نفوسنا عددا من الاطر النوعية لتنظيم كل مجال من مجالات نشاطنا السلوكي ، وان هذه الاطر تؤثر في بعضها البعض تحت شروط خاصة .

هذا الاطار الثقافي - الفني بوجه خاص - بالغ الاهمية ، لانه هو الذي يكسب خبرة التذوق دلالتها الوجدانية والعقلية ، ابتداء من حالة التهيؤ النفسي الى مجموع اللحظات التي يجتازها الشخص وهو يتذوق بالفعل عملا ما ، ثم يتدخل هذا الاطار بعد ذلك في تحديد النتائج او الآثار اللاحقة لهذه اللحظات . ولقد اوضحنا من قبل ان قليلا من الملاحظة الاستبطانية لحالة « التهيؤ النفسي » تدل على ان ابرز ما فيها هو انها نمط من الإيقاع تستطيع ان تتلمس معالها ولكن في غير وضوح . وربما جاز لنا الان ان نصيف الى ذلك شيئا جديدا بعد ان اوضحنا مفهوم الاطار ومهمته .

يبدو ان المادة التي يصنع منها هذا التهيؤ لا تزيد على ان تكون بعض المشاعر الوجدانية الناتجة عن اختلال في الاتزان العام للشخصية ،

ولكن ليس كل ما يصدر عن هذا الاختلال من مشاعر وجدانية يمكن ان يصبح تهيؤا نفسيا مؤديا الى التدفق الفني . ان كثيرا من المشاعر تمر بنا نتيجة للحظات لا حصر لها من الاضطراب ومع ذلك لا نستطيع ان نتعرف عليها ، لا نستطيع ان نحدد لها شخصية ، انها تمر بنسا فلا تورثنا غير القلق المبهم ، وقد تمر علينا مشاعر اخرى محددة الشخصية والموضوع بشكل لا يكاد يشير في نفوسنا اي تساؤل ، كان اشعر بالفضب نتيجة لاهانة لحقتني ، او اشعر بالحسرة نتيجة لفرض طيبة فاتتني ، وهذه ينتهي امرها غالبا بمواجهة المشكلة العملية في الموقف وايجاد الحل المناسب او التبريرات المناسبة لوقفنا منها . لكن هناك مشاعر تتناوب لا تلبث ان تنتظم داخل احد الاطر الثقافية الفنية (او داخل اصولها المشتركة دون تحديد) التي نعملها ، عندئذ لا تلبث هذه المشاعر ان تكتسب بالنسبة لقدرتنا الادراكية سمة الايقاع . والراجع ان هذه النتيجة تتحدد تبعا لعدة عوامل منها ان تتوفر في هذه المشاعر صفات معينة مثل ان تكون متوسطة العنف غير محددة الموضوع ، ومنها ان تتوفر لدينا اطر فنية راسخة بحيث تستطيع ان تلتقط هذه المشاعر السابحة في نفوسنا والحال هنا كالحال فيما يتعلق بالوظيفة اللغوية ، كلما ازداد تمكنا من اللغة التي نستخدمها وازداد محصولنا منها ازدادنا قدرة على ان نجد اللفظ او التعبير المناسب لاي معنى يدور بخلدنا .

على ذلك يبدو ان الاطار هو المفهوم العلمي الذي تقدمه الدراسات السيكولوجية الحديثة ، والمفروض في هذه الحالة ان يحتل هذا المفهوم مكانة مفهوم الذوق لانه يستطيع ان يقوم بالمهمة التي كان يقوم بها هذا المفهوم الاخير ، ويزيد على ذلك مهام اخرى يقوم بها من تفسير جوانب من التفاعل بيننا وبين الاعمال لم يكن مفهوم الذوق يتصدى لتفسيرها ، ولانه بالاضافة الى هذا وذاك ينتظم بصورة افضل من بناء المفاهيم التي تقدمها دراسات علم النفس الحديث .

وربما جاز لنا ان نضيف الى هذه المفاصلة اسبابا اخرى لا تنتمي الى نفس المجال الذي تنتمي اليه الاسباب السالفة ، ولكنها تنتمي الى مجال اقرب الى شؤون الصحة النفسية وازدياد حظ الشخص من التبصر بحقيقة موقفه . ذلك ان الاطار يشير بطبيعته الى نسبية موقف التدفق ، وبذلك يزيل من الازهان لبسا يشبه مفهوم التدفق في وضوح احيانا ودون وضوح احيانا اخرى ، وهو ان مستوى قدرتنا على تدفق الاعمال الفنية مسألة فطرية . فاذا ما ازيل هذا اللبس بدا الطريق واضحا في تفسير كثير من اوجه الخلاف بين النقاد والفنانين البديعين .

✱

ها هنا كنا نستطيع ان نتوقف وينتهي بنا الحديث عن عملية التدفق الفني . فقد تحدثنا عن لحظات التهيؤ النفسي التي تسبق التدفق (بمعناه الضيق) وتمهد له ، ثم تحدثنا عن لحظات ادراك العمل الفني ، وعن مفهوم الاطار الذي يحوي ذلك كله ويكسبه دلالة فني تقويمنا . غير ان هناك حقائق سيكولوجية اخرى تتصل بهذا كله كما ذكرنا من قبل ولا يمكن اغفالها . ولئن كان بعضها لا يدخل في مفهوم التدفق بالمعنى الدقيق لهذا المفهوم مع ذلك فانها لحظات من سياق هذا التدفق ، هذا الى ان كثيرا من الاسئلة تثور حولها كلما طرح موضوع التدفق للمناقشة او التحليل . ومن هنا لا نستطيع ان نسقطها من حسابنا ، غير اننا نستطيع ان نحل انفسنا من الافاضة في الحديث عنها . هذه الاسئلة تلخص كما قلنا من قبل في سؤاليين رئيسيين ، هما :

أ - هل هناك استعدادات فطرية لاصدار احكام تقويمية على الاعمال الفنية . بعبارة اخرى ، هل يستند الحكم التقويمي في ميدان الفن على اساس فطرية ؟

ب - ما هي الطبيعة السيكولوجية للآثار التي تترتب على تدفقنا للاعمال الفنية ؟

فاما عن السؤال الاول فقد تناوله عدد كبير من البساحيين بمحاولات متعددة الاشكال والمستويات ، بسدات بمحاولات اقرب الى التأمل النظري (فيثاغورس) وتطورت حتى اصبحت دراسات تجريبية معمليية . ومنذ ان بدأ فطر هذه الدراسات التجريبية حوالي منتصف القرن الماضي نجد ان الخطوط العريضة للمنهج الذي استخدمه لا تزال هي التي يتبعها الباحثون المحدثون . ويتلخص هذا المنهج في عرض عدد من النماذج الفنية على عدد من الافراد ويطلب اليهم الجرب ان يفاضلوا بين هذه النماذج ويرتبوها ترتيبا تصاعديا او تنازليا حسب تقويمهم لها ، ثم يحاول الباحث ان يتبين ما اذا كان هناك اتفاق عام او قريب من العام على ترتيب معين . والصورة التي اجريت بها هذه التجارب لا ترضي عددا كبيرا من المشتغلين بمسائل الفن والنقد والثقافة بمعناها العريض ، ووجه الاعتراض الذي يثيرونه عادة ان النماذج المستخدمة في هذه التجارب لا تمثل الاعمال الفنية في شيء يعتد به ، فقد استخدمت في بعض التجارب اشكال هندسية بسيطة مثل مجموعة من المستطيلات ، واستخدمت في تجارب اخرى الوان بسيطة ، في حين ان العمل الفني يشمل جوهره في البناء الذي تدخل فيه عناصر الشكل المختلفة . ولهذا الاعتراض وجهته التي لا يمكن انكارها ، غير ان القائلين به ينسبون شيئا هاما ، وهو ان البدايات الاولى في البحث العلمي - ايا كان ميدانه - لا بد وان تكون متواضعة ، والمهم هو منهج هذه البحوث ومستقبلها . وقد اجريت بالفعل بعض التجارب على نماذج فنية معقدة مثل بعض اللوحات الملونة وغير الملونة ، وتبين من هذه التجارب ان الافراد الذين يحسنون ترتيب النماذج الشكلية البسيطة ترتيبا يتفق مع الترتيب الشائع لدى الاغلبية هم انفسهم الافراد الذين يرتبون الاعمال الفنية المركبة ترتيبا يتفق مع ترتيبها الشائع لدى الاغلبية . بعبارة اخرى ان هناك ارتباطا بين قدرة الفرد على ترتيب النماذج الشكلية البسيطة وبين قدرته على ترتيب الاعمال الفنية المركبة . ومعنى ذلك ان تجارب النماذج البسيطة ليست مبتورة الصلة ولا عديمة الجدوى تماما بالنسبة لمسائل التدفق الفني بمعناه الصحيح .

وقد نشر ايزنك (من جامعة لندن) نتائج بعض هذه التجارب ، وكان تعليقه عليها انها تشير الى وجود اساس مشترك بين الافراد يقيمون عليه احكاما جمالية متشابهة ، وان هذا الاساس فطري غالبا . غير ان هذا الاستنتاج الاخير يبدو غير مقنع او على الاقل غير ملزم ، ولا يزال بإمكاننا ان نقيم في مواجهته استنتاجا اخر مضادا ، مؤداه ان هذا الاساس المشترك اساس حضاري . وقد ناقش ايزنك امكانية هذا الرد ورفضها ، غير ان حججه ليست مقنعة تماما . وعلى ذلك فالسالة لا تزال تنتظر مزيدا من البحث . وربما كان المطلوب الان هو اجراء بحث انثروبولوجي يحسم الموقف بمقارنة الاحكام الجمالية عبر عدد من الحضارات . هذا عن مسألة الاسس الفطرية للاحكام التقويمية في الفن . ✱

اما عن مسألة الآثار (البعيدة نسبيا) المترتبة على تدفقنا للاعمال الفنية فربما كان من اهم هذه الآثار تدعيم اطر التدفق الفني لدينا وتنميتها ، مما يفتح امامنا آفاقا تتجه نحو زيادة تمكن هذه الاطر من انتشال ابسط موجات الاضطراب الوجداني وصياغتها في صورة تهيؤ لتدقيق جديد . بعبارة اخرى ان التدفق يزيد من قدرتنا على التدفق ، ومعايشة الفن تزيد من قدرتنا على السيطرة على وجداناتنا وما يكتنفها من تهاويم ، وذلك بتنظيم نشاطها في مسالك من شأنها ان تجعل لهذه الموجات قيمة بناءة .

ان لهذه النتيجة اهمية كبرى بالنسبة للمشتغلين بامور الصحة ، وانتظام حياة الفرد في الجماعة . ان للتدقيق الفني قيمة بيولوجية لا يمكن انكارها (ولو انها لا تخص كثيرا اولئك المشتغلين بما هو داخل خبرة التدقيق) ، الا وهي اعادة الاتزان الى الطاقة البشرية فني . مجملها لا في احد مستوياتها دون مستوى اخر . من هنا ، ومن هذه الزاوية ، نجد ان جذور الخبرة التدقيقية الفنية تمتد نحو الماضي

المراجع

هذه قائمة بالمراجع الرئيسية التي يعتمد عليها هذا المقال والتي يمكن الرجوع إليها للاستزادة في بعض نقاط خاصة :

١ - فيما يتعلق بالرجوع الى عرض تاريخي للاراء والنظريات التي تناولت طبيعة خبرة التذوق الفني في الفكر الاوروبي يمكن الرجوع الى :
Bosanquet, B. A History of Aesthetic, London : G. Allen & Unwin , 2nd ed. 1949

٢ - اما في الفكر العربي فيمكن الرجوع الى الباب الثاني من الكتاب الاتي :
« الاسس الجمالية في النقد العربي » تأليف عز الدين اسماعيل، القاهرة : دار الفكر العربي ، ١٩٥٥ .

٣ - فيما يتعلق بقانون « القصور الذاتي » النفسي ، ومفهوم « الكف الرجعي » يمكن الرجوع الى :
Eysenck, H.J. The Structure of Human Personality, London Methuen, 1953

٤ - اراء سينجاردن ووليك ووارن التي اشرنا اليها يجدها القارئ في المرجع الاتي :
Wellek, R. & Warren, A. The Analysis of the Literary work of Art, 8me - 110
Spingarn, J.E. The New Criticism, 111 - 132.
[In Modern Criticism, R. Rushdy ed. Cairo : Anglo - Egyptian, 1952

٥ - التجارب التي اجراها آسن على كيفية ادراكنا للأشخاص الآخرين يجد القارئ تلخيصا وافيا في الفصل الثامن من كتابه :
Asch, S.E. Social Psychology, New York : Prentice-Hall, 1952

٦ - وعن القوانين الاساسية للادراك كما اوضحها علماء الحشطلت نجد ما يأتي :
Wertheimer, M. Laws of Organization in Perceptual Forms
In A Source Book of Gestalt Psychology W.D. Ellis ed. London : Kegan Paul, 1958 , 71-88

٧ - وعن اهمية مفهوم الاطار وخاصة فيما يتعلق بالنشاط الفني الابداعي والتذوقي يستطيع القارئ ان يرجع الى الفصل الثاني والفصل الرابع من الباب الثاني من : « الاسس النفسية للإبداع الفني » تأليف الدكتور مصطفى سويف ، القاهرة : دار المعارف ، الطبعة الثانية ، ١٩٥٩ .
كذلك يستطيع الرجوع الى :

« العبقرية في الفن » تأليف الدكتور مصطفى سويف ، القاهرة : الادارة العامة للثقافة (وزارة الثقافة والإرشاد القومي) ، ١٩٦٠ .

٨ - اما عن تجارب المفاضلة التي اجريت حديثا وعن محاولة بيركوف معالجة موضوع التذوق الفني للوصول الى وضع معادلة رياضية له فقد قدم أيزنك تلخيصا لا بأس به في الفصل الثامن من كتابه :

Eysenck, H.J. Sense and Nonsense in Psychology, Penguin Books, 1957

٩ - والكتاب الاتي من اعمق المؤلفات السيكولوجية التي كتبها ناقد ادبي حول موضوعنا :
Richards, I.A. Principles of Literary Criticism, London : Kegan Paul , 1934.

ويمكن الرجوع فيه الى الفصول ١٦ و ١٧ و ١٨ و ١٩ بوجه خاص.

عبر الاف السنين ، ونجد بوادرها الاولى ماثلة في خبرة الانسان البدائي وهو يؤدي بعض الطقوس ثم يشعر بعد ذلك باستجماع طاقاته .

ولقد كان أرسطو يعرف هذه الجذور ويعرف الوظيفة الاجتماعية للفن ، وكذلك رتشاردز في العصر الحديث ، من اكبر النقاد الادبيين ، ومن افضل من تكلموا في الانار النفسية الاجتماعية المترتبة على خبرة التذوق الفني ، وكان يقول ان الفنون من اهم الوسائل في توسيع افق الحساسية الانسانية ، ذلك انها قد تتيح للناس افضل فرصة للتعاون فيما بينهم ، ومن خلالها يمكن للعقل ان ينظم نفسه بسهولة لا مثيل لها .

✱

وبعد - فهذا تخطيط اولي لعملية التذوق الفني في الشعر بوجه خاص ، وقد اوضحنا في هذا التخطيط ما دعانا اليه ، فالكلمات السابقة في الموضوع على ثرائها تتسم بالجزئية في تناول المشكلة وبالاعتماد اساسا على التأمل النظري . ثم بدأنا بتحديد الانسجة الرئيسية في خبرة التذوق ، وانتقلنا الى الحديث عنها واحدا بعد الاخر . فتحدثنا عن حالة « التهيؤ النفسي » التي تسبق التذوق مباشرة وبيننا كيف انها تنطوي على جانب سلبي واخر ايجابي ، وان الايجابي يكشف عن خاصيتين هامتين فيها ، هما خاصيتا الايقاع والدافع . ثم انتقلنا الى الحديث عن ادراك القصيدة ، وعن الالتقاء بينه وبين حالة التهيؤ ، وتبيننا كيف انه يبدأ « بتوجه » قوامه احساس بمجموعة من القيام ، واستباق يشبه التنبؤ ، وهو في ذلك يخضع للقوانين الاساسية للادراك ، وأوضحنا مدى اهمية عامل الالفة الناتج عن تكرار تذوقنا للعمل الواحد (تحت شروط خاصة) ، اذ يؤدي الى تنمية خبرة التذوق معتمدا على عاملين سيكولوجيين : احدهما عامل القدرة على نسج التفاصيل ، والاخر عامل المرونة في شخصية المتذوق ، وأوردنا ذكر بعض العوامل النفسية الاخرى التي تساهم في خبرة التذوق بمعناها الضيق المحدد . وانتقلنا بعد ذلك الى الحديث عن الاطار الثقافي الفني لدى المتذوق باعتباره اساسا هاما لتنظيم خبراته التذوقية جميعا واكسابها دلالتها التقويمية . وأفضنا بعض الشيء في الحديث عن اهم خصائصه ووظائفه ، وانتهينا الى انه المفهوم العلمي الذي ينبغي ان يحل محل مفهوم الذوق . واخيرا تحدثنا عن مسألة الاستعدادات الفطرية لاصدار احكام تقويمية على الاعمال الفنية ومدى صحة هذه الدعوى من وجهة نظر البحوث التجريبية ، ثم عن الانار البعيدة نسبيا - المترتبة على عملية التذوق .

هذه هي خلاصة بحثنا وما ينطوي عليه من مقترحات . ولسنا ندعي انه يحتوي على اجابات واضحة محددة على الاسئلة التي يثيرها العقل في هذا الميدان ، لكننا قصدنا ان نرسم خريطة للطرق التي نعتقد انها تؤدي الى الحصول على هذه الاجابات ، وذلك على ضوء بعض الدراسات السيكولوجية الحديثة .

مصطفى سويف

كلية الاداب - جامعة القاهرة

لغة الأداء في القصة والمسرحية

المفهوم الفني لعملية التصوير القصصي من جهة ، وسلامة التحقيق الفعلي لظاهرة التجاوب الجمهوري مع مضمون الادب من جهة أخرى .

ان اللغة الاصلية للشخصية في الحوار القصصي والمسرحي تحمل في ثناياها اكثر من دلالة .. منها دلالة المستوى النفسي ودلالة المستوى العقلي ودلالة المستوى الاجتماعي لهذه الشخصية ، بالاضافة الى اننا نلتزم صدق الواقع التعبيري للغة المنطوقة .. ذلك لان التركيبة النفسية لاي نموذج انساني ، من شأنها ان تطبع سلوكه الحركي والكلامي بالطابع الملائم لاتجاهها الداخلي . وكذلك الامر فيما يختص بالتكوين العقلي لهذا النموذج ، حين نلاحظ وحدة التلون بين المناهج الذهنية وخطوط الاتجاه اللفظي كانعكاس مباشر . وما نقوله هنا نقوله مرة أخرى عندما نتحدث عن اثر الربط التفاعلي بين طبيعة الوسط الاجتماعي للشخصية وبين منطق التعبير . فاذا ما كان هدف القصة او المسرحية هو ان تقدم لنا قطاعات حية وتجارب معاشة من حياة الناس ، فمن حق هؤلاء الناس - ممثلين في مختلف النماذج المرسومة - ان يجدوا انفسهم على حقيقتها في مرآة الكاتب القصصي والمسرحي ، بكل مشكلاتهم وانفعالاتهم وملاذهم النفسية والتعبيرية . وعندما يتحقق لهم ذلك - عن طريق لغة الكاتب البسيطة في عملية السرد ولغة حياتهم اليومية في عملية الحوار - فقد تحقق للادب ان يرسل خيوطه الاشعاعية الى كل اتجاه ، وان يشق طريقه في كل الدروب .

اننا عندما يقول ناقد كبير معاصر عن الروائي الفرنسي بلزاك انه اعظم كتاب الرواية نجد انه قد بنى حكمه على اساس حقيقة ناصعة ، هي انه لم يستطيع ان يخرج من كل كتب التاريخ التي قراها عن المجتمع الفرنسي في النصف الاول من القرن التاسع عشر ، بصورة واقعية ومتكاملة لهذا المجتمع ، كما خرج بهذه الصورة من الاعمال الروائية لبلزاك . وعندما نذكر ان هذا الكاتب العظيم كان يحرص على البساطة المتناهية في لغة الاداء ، نذكر في الوقت نفسه انه قد تعرض - بسبب هذه البساطة - لبعض صيحات الانكار من نقاد عصره ، حين لم يجدوا مأخذا في فنه غير ان اسلوبه يشبه في رأيهم اسلوب الكتاب الصحفيين .. ولم يكن بلزاك عاجزا عن مجازاة اصحاب الصنعة البيانية من الكتاب الرومانسيين وبقياء الكلاسيكيين في جملة ، ولكنه اثر الا يقصر ادبه على المثقفين ورواد الصالونات الادبية ، ومضى يشق لهذا الادب الواقعي مجرى عميقا وطويلا خلال اكبر عدد من الصفوف الجماهيرية القارئة .. ومن هنا استطاع ان يطفئ بريق الرومانسية التعبيرية في عصرها المتألق ، وان يبهز بالوهج الجديد للادب الواقعي في شكله ومضمونه ، كل العيون المتطلعة الى ضوء التطور !

هكذا كانت الصيحات التي ارتفعت في وجه بلزاك

شيوخ الادب في مصر ، ومعهم قلة من الادباء تقتفي خطاهم ، يقفون موقف المعارضة من اتجاه نقدي ننادي به ، وندعو الى تطبيقه في ميدان القصة القصيرة والطويلة وبعض الوان المسرح .. وهم يتشبثون برأيهم لان لهم فهمهم الخاص لرسالة الادب ، وهو - اعني هذا الفهم - يعد نتاجا تأثريا لجيل معين نشأوا فيه ، وطبعهم بطابع قيمه واتجاهاته . اما نحن كمجموعة من النقاد تحمل لواء الدعوة الى هذا الاتجاه النقدي الذي اشترت اليه ، فمرجع ايماننا الاتجاهي ان لنا فهما الخاص لرسالة الادب وكذلك نظرنا الذاتية ، وهما - بلا شك ايضا - يعدان نتاجا تأثريا لجيلنا الذي يساير ركب التطور ، وينشد التجديد اذا ماتحتقت من ورائه بعض اهداف النقد ، ومن أهمها مثلا ان نشق للادب مجرى عميقا وطويلا خلال اكبر عدد من الصفوف الجماهيرية القارئة .

الخلاف بيننا كما قلت ، لا يتعدى مجال القصة القصيرة والطويلة وبعض الوان المسرح وهو خلاف من شأنه ان يتحول الى معركة ، اذا ما كانت المعركة بطبيعتها حربا بين رأي ورأي او تضالا بين فكرة وفكرة ، او صراعا بين مجموعة من القيم الفنية .. ومن حق النقد ان يخوض هذه المعركة مادام هدفه البعيد ان تنتصر دعوة نبيلة ، مضمونها ان يتخلص الادب من بعض القيود التي تربطه بالمثقفين «وحدهم» حتى يستطيع ان يخاطب كل الطبقات ، وان يحطم الابراج العاجية ويهبط من عليائه الى الشارع .. وحتى يستطيع اخر الامر ان يحمل رسالة التوجيه ويلوح بعضا القيادة .

لماذا كانت القصة والمسرحية بالذات ميدانا للخلاف او ميدانا للمعركة ؟ لانهما اكثر فنون الادب على الاطلاق رواجاً في عصرنا . وصدقهما تعبيرا عن الواقع الاجتماعي للشعوب ، وابعدهما دلالة على المستويات النفسية والعقلية للجماهير ، واحقهما - تبعا لذلك - بتحمل مسؤولية الدور القيادي الذي يمكن ان يؤديه الادب للفرد والمجموع .

محور الخلاف الذي تدور حوله المعركة هو اللغة ، اللغة التي يعبر بها كاتب القصة وكاتب المسرحية .. انها خيط الاتصال بين الاديب المنتج والجمهور القارئ ، واذا ما تعرضت هذه الخيوط الاتصالية لبعض الوان التعقيد في النسيج الفني ، تعقدت معها بالتبعية عملية التجاوب الفكري والشعوري بين جهاز الارسل وجهاز الاستقبال ، اعني بين منتج الفن ومتلقي الفن !

نحن في اتجاهنا النقدي الذي ننادي به ، نرى ان تكون عملية السرد في القصة باللغة الفصحى على ان تكون مبسطة ، بحيث لا يصعب فهم تعبير معين على رجل الشارع أو أنصاف المتعلمين .. اما الحوار الذي يدور بين الشخصيات سواء اكان ذلك في القصة او المسرحية ، فيجب ان يكتب بنفس اللغة التي تنطق بها الشخصيات في الواقع المعاش أو بتعبير آخر ، بلغة حياتها اليومية . ولنا من وراء ذلك هدف مزدوج ، هو ان نضمن سلامة

والبلاد العربية . وتم لتوفيق الحكيم ما أراد ، ولقيت « عودة الروح » من الراجح ما لم يلقه كتاب عربي سواء أكان قصة أم غير قصة . ولم يكن عجيباً أن يلحق الناقد يومئذ أن الأوساط الشعبية من ذوي الثقافة المحدودة ، كانت ميداناً بارزاً من ميادين هذا الراجح . ومن هنا تفاعل توفيق الحكيم - الكاتب الناشئ في ذلك الحين - مع وجدان رجل الشارع ، في نفس الوقت الذي تفاعل فيه مع وجدان رجل الأدب . وعندما نجحت التجربة الأولى أعقبها الكاتب بالتجربة الثانية في « يوميات نائب في الأرياف » ، ولقد توفر للتجربة الأخيرة ما توفر للتجربة السابقة من عوامل النجاح . ولعل توفيق الحكيم - بعد أن اطمأن إلى تحقيق هدفه - قد أراد بعد ذلك أن يثبت لحراس اللغة في زمانه ، أنه قادر على الاداء « البليغ » . . ولهذا نراه يختار لنفسه أفقاً جديداً يحاكي فيه بجناح الفصحى وهو أفق المسرحية الأسطورية، حيث لقيه القراء العرب في « أهل الكهف » و « بجماليون » و « شهرزاد » و « سليمان الحكيم » !

ولا جدال في أن اللغة الفصحى هي اللغة الملائمة للمسرحية الأسطورية والتاريخية لأن هذا اللون من التأليف المسرحي يختلف من ناحية المقومات الفنية ، عن المسرح ذي المضمون الاجتماعي المعبر عن مشكلات عصرنا بما فيها من تجارب معاشية . . ولما كانت شخصيات المسرح الأسطوري ليست إلا رموزاً لأفكار الكتاب وإتجاهاته ، أو واجهات عرض لمجموعة من وجهات النظر الفنية والفلسفية ، فمن الطبيعي ألا ننطق بهذه الشخصيات - التي ينقصها دم الحياة ونبض الحركة - بلغة حياتنا اليومية . . وشخصيات المسرح التاريخي إما أن تكون منتزعة من تاريخنا العربي القديم أو من تاريخ مماثل لدولة تختلف عنا في لغة التعبير ، وما دام الأمر كذلك فمن الطبيعي أيضاً ألا ننطق بشخصية عربية قديمة أو شخصية أجنبية مماثلة من حيث القدم ، بنفس اللغة التي تتحدث بها النماذج الشعبية في مسرحنا الاجتماعي المعاصر .

من هنا كان توفيق الحكيم وغيره من كتابنا المسرحيين على حق وهم يختارون اللغة الفصحى كوسيلة أدائية لحوار المسرحية الأسطورية والتاريخية . . ولكننا نرى توفيق الحكيم في الأيام الأخيرة يتجه إتجاهاً جديداً في لغة الحوار ، بالنسبة إلى مسرحه الذي يعالج بعض مشكلات مجتمعنا الحديث . أنه يحاول أن يرضي حراس الفن وحراس اللغة ، يحاول أن يلبي نداء الفنان داخل نفسه ونداء زملائه من شيوخ الأدب داخل المجتمع اللغوي . . ولهذا لجأ إلى حل وسط يرضي به الطرفين المتنازعين ، وأمسك بالعصا من منتصفها حتى لا يكون موضع احتجاج واتهام . لقد كتب توفيق الحكيم حواراً مسرحية « الصفقة » باللغة الفصحى التي يمكن أن يختلف فيها النطق عن القراءة ، بمعنى أن هذه اللغة تتحول على لسان الممثل فوق خشبة المسرح إلى لغة عامية ، وتتحول على لسان القارئ الذي يتصفح المسرحية إلى لغة فصيحة . . وما من شك في أن توفيق الحكيم قد بذل كثيراً من الجهد وهو يختار الجمل الحوارية التي أتاحت لمسرحية « الصفقة » مثل هذا التزاوج اللفظي الذي التزمه كعلاج للمشكلة ، وما كان أغناها وأغناه عن هذا العلاج . ولقد حرص توفيق الحكيم على عامية اللغة المنطوقة على خشبة المسرح لهدف فني يعيه حق الوعي ، وهو الهدف الذي ندعو إليه في سبيل تكامل المقومات الواقعية

ولم تستطع أن تعوق خط السير الذي رسمه لأدبه ، وانتهى به إلى مزيج رائع من التفوق والانتصار . . انسا نسمع اليوم نفس الصيحات أو ما يشبهها انكاراً وثورة ، كلما استجاب واحد من كتابنا القصصيين أو المسرحيين لصوت النقد وقام بتبسيط لغة الاداء بالنسبة إلى عملية السرد وإدارة الحوار القصصي والمسرحي بما يطابق الواقع الحياتي للشخصيات . وتنطلق فنون الاتهام من أفواه المعترضين بأن في هذا الإتجاه خطراً على الفصحى مبعثه تشجيع اللغة الدارجة ، وإفساح الطريق لكل عاجز عن الاداء « البليغ » ليكون واحداً من حملة الأقلام . ثم يمتد الاتهام بعد ذلك حتى يتخذ له نقطة ارتكاز جديدة ، وؤداها أن في هذا الإتجاه خطراً آخر على وحدة الفهم المشترك بين القراء العرب ، وهي الوحدة التي تحققها لهم تلك اللغة الفصحى التي يعبر بها الأدب في كل أقطار العروبة . ذلك لأن اختلاف اللهجات المحلية بين قطر وآخر ، كفيل في رأيهم بأن يخلق مجموعة من حواجز التمثل المعنوي للتعبير بين كاتب من هنا وقارئ من هناك .

إذا احتاج هذا الاتهام إلى رد فإن الرد مهيأ وميسور . . مهياً بالكلمة وميسوراً بالتجربة . أما التجربة فقد قام بها توفيق الحكيم منذ خمسة وعشرين عاماً على وجه التقريب ، يوم أن خرج على القراء العرب بعمله الروائي الناضج « عودة الروح » . . . لقد كانت « عودة الروح » بداية التطبيق العملي لما ندعو إليه اليوم في أدبنا القصصي الحديث . كانت عمالية السرد بالفصحى المبسطة وكانت عملية الحوار باللغة العامية ، ولم يقل أحد أن إتجاه توفيق الحكيم قد انقص من قدر القيمة الفنية لعمله الروائي الناضج ، أو أن اللغة الفصحى قد أصابها شيء من التصدع في ذلك الحين ، أو أن لغة الحوار في « عودة الروح » كانت حاجزاً من حواجز الفهم المعنوي للمضمون الفني ، بالنسبة إلى الجمهور القارئ في المملكة السعودية مثلاً أو في لبنان أو في سورية والعراق . . . ولا خوف بعد ذلك على الفصحى وهي ما زالت تملك مثل هذا الرصيد من فنون التعبير ، ونعني بها النقد والدراسة الأدبية والفصيدة والمسرحية الشعرية والتاريخية وكل الآثار الفكرية لكتابنا المفكرين .

ونحن نؤمن بأن المستقبل القريب سيحطم من تلقاء نفسه كل الحواجز الفاصلة بين القراء العرب ، يوم أن تصبح الوحدة المرتقبة بين الأقطار العربية عاملاً جوهرياً من عوامل الاتصال في مختلف ألوانه ، ومنها الاتصال اللغوي الذي يحقق وحدة الفهم المتبادل بين اللهجات المحلية ، وعندئذ يستطيع الكاتب القصصي أو المسرحي مهما كانت جنسيته العربية ، أن يخاطب القراء العرب في كل بقعة من الوطن الكبير باللغة الفصحى إذا أراد شيوخ الأدب ، أو بتلك اللغة المزروجة إذا ما فرضتها إرادة الفن !

ترى هل كان توفيق الحكيم يوم أن استخدم تلك اللغة المزروجة في « عودة الروح » عاجزاً عن التعبير بتلك اللغة التي يطلق عليها شيوخ الأدب صفة الاداء البليغ ؟ الواقع أن إتجاه توفيق الحكيم لم يكن له يومئذ غير دافع واحد هو على التحقيق لون من الوعي السابق لزمانه . . لقد كانت « عودة الروح » - بالنسبة إلى حياته الفنية - نقطة بدء يريد لها بعد ذلك أن تكون نقطة انطلاق ، ولن يتبهاً له هذا الانطلاق إلا إذا غزا بعمله الأول أكثر من ميدان قرائي يجمع بين المثقفين وغير المثقفين في مصر

المدياع « ! لماذا لا نستبدل هذه النماذج التعبيرية مثلاً بما يؤدي المعنى نفسه في الفصحى المبسطة ؟ لقد كان الأستاذ تيمور يستطيع أن يقول : « حسناً حسناً يا صاحبي .. ذو الوجه الدابل والاعصاب المتوترة .. وأدار مفتاح الراديو » ... ان الادب القصصي والمسرحي يجب أن يكون في متناول أيدي الجماهير ، ولكي يكون في متناول أيديهم يجب أن يكون في متناول عقولهم ، وبخاصة اذا كان هذا الادب يتحدث عن مشكلات الجموع ويخدم قضية الانسان !

ان الادب صورة القارئ كما يقول الكاتب الفرنسي جان بول سارتر .. ومن خلال هذا الوعي التحديدي الناضج لموضوعية العمل الفني عند واحد من رواد التعبير عن روح العصر ، نخرج بما يؤيد وجهة النظر النقدية التي ننادي بتطبيقها على فنيين من فنون الادب ، ونعني بهما القصة والمسرحية .. ونستطيع ان نجمل خلاصة الراي السارترى بان القارئ هو الذي يوجه الادب عن طريق الكاتب الأديب ، بمعنى ان هذا القارئ - كرمز جامع لأكثر طبقات القراء - هو على التحقيق تلك المادة الحية التي تشكل الخيوط الناصجة لمضمون هذا الادب .. انه بقلقه وانفعالاته ، بحاجاته ومطالبه ، بوضع ماضيه وحاضره وأحلام مستقبله ، يمثل تلك المادة الحية التي تفرض نفسها على انتاج هذا الكاتب وتحدد لهذا الانتاج معالم الطريق . ان القارئ على اختلاف طبقاته ومستوياته وبالنسبة الى الادب ، هو القوة الدافعة والموجهة .. ذلك لانه مركز التخطيط وموضوع التجربة . وعلى هذا الاساس نجد ان القارئ قد لون وجهه لادب فجعله كلاسيكياً مرة ، ورومانسياً مرة أخرى ، وواقعياً مرة ثالثة ، ووجودياً مرة رابعة ، وواقعياً اشتراكياً في النهاية ، على مدار خط التطور العقلي والاجتماعي في مختلف العصور .. وعلى ضوء هذا التفسير المجمع ندرك دقة الصلات الرابطة بين موضوع التجربة ومخرج التجربة ، او بين القارئ والكاتب من خلال مشكلة التعبير ! من الطبيعي اذن ان يكون الادب صورة صادقة للجمهور القارئ .. ومحور هذا الصدق ان نتحاشى - عند رسم الصورة - تلك « الرتوش » المتعقلة في مضامين التجربة وفي اشكال التعبير . وليس معنى الدعوة الى البساطة التعبيرية - كما يعتقد من يخطئون الفهم - هو ان نهبط بالادب الى مستوى رجل الشارع . هناك فارق ملموس بين الهبوط والوصول .. اننا نريد ان « نصل » بالادب الى رجل الشارع لتفاهم معه ، لنطلعه على مشكلاته ، لنقدم اليه صورته ، لانه - في هذا العصر الواقعي الذي نعيش فيه - هو الذي يفرض علينا هذا الوصول !

وليست بساطة التعبير بعد ذلك - كما يعتقد ايضا من يخطئون الفهم - منافية للجمال ، وانما يتنافى الجمال مع التعقيد والغموض وتلطخ وجه الاسلوب بمساحيق الزخرفة اللفظية .. ان جمال الاداء بالنسبة الى الشكل التعبيري في البلاغة الحديثة ، يختلف عنه من حيث المفهوم في البلاغة القديمة .. فبقدر ما يفهم القارئ من الكاتب ويتأثر به ويتجاوب معه ، ويقدر ما يكتب على يديه جديداً من الخبرة الرفيعة بالنفس والحياة ، في تعبير يتسم بالايحاء والتركيز والملاءمة بين ثوب الاسلوب وجسم الفكرة ، يكون الادب - وبخاصة في القصة والمسرحية - قد قام بدوره البليغ من الناحية الجمالية في الفن والاداء .

انور العداوي

القاهرة

لرسم الشخصيات في العمل المسرحي .. ولهذا الاتجاه هدف اخر جعله الاستاذ الحكيم نصب عينيه ، وهو عملية التجاوب الجماهيري مع المسرح التمثيلي الذي يصور شتى الجوانب من مجتمعنا الحديث ، بلغة الواقع في حياتنا اليومية . ان شباك التذاكر في مسارحنا المصرية ، يشهد ظاهرة تتكرر دائماً كلما عرضت إحدى المسرحيات الجديدة لكاتب من كتابنا المسرحيين ، وهي ان رجل الشارع المصري بقدر ما يعرض عن المسرحية المكتوبة باللغة الفصحى يقبل على المسرحية التي يعرف ان مضمونها سينقل اليه ، عن طريق تلك اللغة الأخرى التي يتم بينه وبينها كثير من اللفة والتجاوب . من هنا ندرك جانباً مهماً من جوانب النجاح الذي أحرزه في السنوات الأخيرة عندنا فريق من كتاب المسرح الشبان .. ان سر نجاحهم الفني والجماهيري يرجع اولاً الى انهم يمثلون مشكلات عصرهم من خلال الملاحظة الدقيقة والتجارب المعاشة ، والى انهم يعرضون المضمون الاجتماعي لهذه المشكلات بعد ذلك من خلال الشكل التعبيري الملائم ، ونعني به لغة الحوار في قالبها الواقعي ودلالاتها الموحية . ومثل هذا النجاح من ناحيته الفنية والجماهيرية وبنفس هذه القومات ، يطالعنا مرة أخرى بالنسبة الى مجموعة أخرى من كتابنا الشبان في ميدان القصة القصيرة والطويلة .

ولا بد لهذه الجولة الاتجاهية الناقدة ان تقف عند نموذج آخر من شيوخ الادب هو محمود تيمور .. هذا الكاتب الشيخ - منذ انضمامه الى طائفة المجمعين - يسلك طريقاً آخر غير الذي كان يسلكه من قبل ، بالنسبة الى لغة الاداء في القصة والمسرحية . كانت الصفة الغالبة على جوهر الشكل التعبيري عند محمود تيمور ، هي البساطة التي لا تقطع خيوط الاتصال الفكري بينه وبين رجل الشارع .. وتحقيقاً لهذا الاتجاه الذي كان يلتزمه كآون من المسيرة الواقعية لروح العصر ، كتب بعض مسرحياته الأخيرة باللغة العامية والتقى كثيراً من ناحية الاداء السردى في مجال القصة ، مع هذه الخطوات الموفقة التي يخطوها اليوم كتابنا الشبان . ولكنه تغير بعد ان اصبح عضواً من اعضاء المجمع اللغوي .. مسرحياته التي كتبها بالعامية اعاد كتابتها بتلك اللغة الفصحى التي ترضي المجمعين ، وكأنه اراد ان يثبت لهم انه جدير بزمالتهم لقدرته على الاداء « البليغ » .. ونظرة من نظرات المراجعة النقدية لهذه المسرحيات المعدلة من حيث لغة الحوار ، تؤكد مدى الفوارق الفنية بين واقع كل شخصية رسمها هنا وهناك . لقد فقدت الشخصيات في صورتها الأخيرة كثيراً من أصالة تكوينها النفسي والانساني ، حين فقدت أصالة الواقع التعبيري في اللغة المنطوقة وهو أحد العناصر الرئيسية المبرزة لهذا التكوين !

والقصة عند الأستاذ تيمور قد انتقلت هي الأخرى من طابع الفصحى المبسطة الى طابع الفصحى المعقدة بل المرفقة في التعقيد .. ولقد قلت له - يوم ان كنت واحداً من النقاد الذين اختارتهم الاذاعة المصرية لمناقشة روايته الأخيرة « شمروخ » - ان هذه الرواية من حيث المضمون تعد نموذجاً طيباً يباركه النقد ، ذلك لانها تمثل على مستوى جيد أدب الواقعية الاشتراكية ، ولكنها للأسف قد كتبت ليقرأها اعضاء المجمع .. ان الاغلبية المطلقة من القراء لا تستطيع مثلاً ان تفهم في لغة الاداء امثال هذه النماذج من التعبير : « بخ بخ يا صاحبي .. ذو الوجه المصوح والاعصاب المستوفزة .. وعرك اذن



الموضوعية والنقد

بنام
عبد اللطيف مراه

عند الجمهور ، انه يناقض نفسه ، او يتسرع في احكامه ، او تختل موازينه ، ولا يستطيع بحال من الاحوال ، ان يحافظ على مكانته لدى جمهوره قرائه ، فاذا اتخذ موقفاً واصر عليه ، لم يأمن ان يخذله الذوق العام الذي يتجدد ويتطور ، واذا التزم بمبدأ وثابر على تطبيقه ، تخلى عنه من كان يناصره ، وفاته القطار ، وانهالت عليه التهم بعد ذلك من كل جانب . واذا تخلى عن رأي سابق كان قد اوضحه ، او اعترف بخطأ كان قد ارتكبه ، سرى الشك في النفوس الى نفاذ بصيرته ، وبعد نظره ، وعرض كل ما يقوله من ثمة لانعدام الثقة ، وقلة الاحترام .

وبضاف الى هذه البلايا كلها التي يبتلي بها الناقد ، ومعضلهـا ناشيء عن النقد نفسه ـ يضاف اليها ان النقد يحتمل التأويل ان في بواعثه وان في أهدافه ، فالذي يختار ان يكون ناقداً لا يستطيع ان يقيم الدليل على رغبته في الاصلاح مثلاً ، او تعلقه بالحقيقة ، او نشدانه للحكمة والفضيلة ، كما انه لا يستطيع بحال ان يخلص نهائياً من ميوله واهوائه ونزعاته في القاء احكامه ، وبيان تقييماته ، والاعراب عن تفضيلاته ، ويظل المجال فسيحاً ، امام كل من تسول له نفسه اتهامه بعدم التجرد ، والتحيّز ، وتغليب الهوى على النزاهة والانصاف .

ذلك يعني ان الجانب الاخلاقي من شخصية الناقد « مكشوف » لا سبيل الى ستره ، واعزل لا يمكن تسليحه من الخارج ، وهو بين امرين لا ثالث لهما : اما ان يكون قوياً ، صلباً ، متمسكاً ، لا يؤثر فيه ارباب ولا اغراء ، واما ان يكون متهافناً ، يتداعى لدى الصدمات ، ويضطرب حيال الاحداث والمفاجآت ، وفي كلتا الحالتين لا ينجو من غارات تشن عليه ، وويلات تحل به ...

تلك هي مشكلات النقد ، وجميعها تدرج في علاقته بالموضوعية ، وعلاقة الموضوعية به . فإين هو من هذه الموضوعية ؟ وهل اتيح له ان يتدبر بها على مدار الايام ؟

— ١ —

يبدو ان لكل ثقافة عالية كبرى رأياً او موقفاً خاصاً تتخذ من النقد ومشكلاته ، والبارز من هذه الثقافات ثلاث : الهندية ، والعربية ، والغربية الحديثة .

وقد يكون من الافضل ان نبدأ بدراسة الموقف الغربي من النقد ، باعتباره هو السائد اليوم ، والمعروف لدى سواد الثقفين اكثر من غيره ، لا سيما انه يمت بنسبة الى حضارة الاغريق الذين كانوا الاساس الذي بنيت عليه حضارة الغرب الحديث وثقافته .

ولدينا نحن العرب كتاب عجيب غريب ، ألفه صاحبه في مطلع هذا القرن ، اي مع انبثاق الاشعة الاولى لفجر النهضة العربية الحديثة ، واتم تأليفه بعد ثلاثين سنة من وضع جزئيه الاولين ، الا وهو « منهل الورد في علم الانتقاد » تأليف « قسطاكي بك الحمصي ، الحلبي ، عفي عنه » .

يقول المؤلف في مقدمة هذا الكتاب العجيب : « ... واني لم ازل منذ ستة عشر عاماً اتتبع سير هذا الفن الجليل ، مكباً على مطالعة كتب أئمتنا من الفرنسيين أصحاب الباع الطويل ، حتى صار ذلك هوى النفس لا تنزع الا اليه ، وشاغل الطرف لا يحب ان يقع الا عليه ، وفي

المشكلة التي لم يعثر المفكرون بعد على حل لها ، هي ما اذا كان النقد علماً ام فناً . والفرق بين العلم والفن — كما هو معروف — ان الاول يتصل بالمعرفة ، بينما الثاني عمل . . . والفنان هو الذي يصنع شيئاً ، والعالم هو الذي يعرف ويفيد الناس من معارفه . فماذا يمكن ان يقال عن الناقد ؟ وما هو عمله ؟ او ما هو علمه ؟

— الواضح اننا لا نملك ان نعتبر الناقد عالماً ، لانه في واقع امره ، لا يتقيد بمنهج العلم ، ولا ينتج اذ ينتج ، ما يصح ان نسميه علماً — كما هي الحال مع الكيميائي او المهندس او البيولوجي او الفلكي . ولا نملك كذلك ، ان نعتبره فناً لانه لا يأتي بشيء من صنعه الخاص ، وان اصطنع في اغلب الاحيان ، اساليب ذوي الفن وافتنى خطاهم . وهذه الاعمال التي تخرج من بين يديه غير الاغنية التي يقدمها الموسيقار ، وغير القصيدة التي ينظمها الشاعر ، وغير القصة التي يؤلفها القاص ، ناهيك عن الفروق الشاسعة بين الفصول النقدية والاعمال الفنية الاخرى من النماثيل ، الى التصاوير ، الى الابنية ، الى ...

هذا الموقف الحائر الذي يقفه النقد بين العلوم والفنون ، ولا يجد معه لنفسه موطئ قدم يثبت فيه ، هو الذي جعل الناقد في كل زمان ومكان مضطرباً ، مرجحاً كمداته ، وجعل الناس ينظرون اليه نظرة خاصة يشوبها التردد والتقلب ، وتدور على مختلف الانفعالات مسن الكراهية ، الى النفرة ، الى الازدراء ، الى اللامبالاة ، الى الحقد احياناً ، وقبلما ترتفع الى ذرى الاعجاب وحرمة المهابة والاحترام ، وان مرت بالخشية طوراً ، والملقى طوراً آخر .

وكثيراً ما ضاق اهل الفن ذرعاً بنقاديتهم ، وقسوا عليهم في احكامهم ، وحسبنا من ذلك في تاريخنا البعيد ، موقف المتنبي من ناقديه وقد حولهم الى اعداء ، وموقف شوقي في تاريخنا الحديث الذي لم يكن يطيق الا ان يقال له : « احسنت » ، فاذا تعرض لادبه ناقد بما لا يرضاه كان الهجاء رده الفوري عليه ، كما وقع بينه وبين داود عمون . والامثلة لدى الفرنجة على ذلك لا تحصى .

وليس هذا كل شيء ، فهناك المعايير والموازين الدقيقة في القضايا المتصلة بالعلم ، والتي تنطوي على عناصر اقناع يذعن لها الناس من عامة وخاصة على السواء ، فاذا قامت قيامة المرتابين والجهلة على باستور مثلاً ، في دحض نظرية الميكروبات ، وساندهم نفر من العلماء ، امكن اللجوء الى التجربة وهي تضع حداً للمهاترات والمشاحنات حول هذا الموضوع ، وتهدأ امام نتائجها كل ضجة ، مقتعلة كانت او غير مفتعلة . ولكن المقاييس الفنية والمعايير الجمالية ليست بدقة المجر ، ولا هي على شيء من قدرته المحسوسة ، وصرامته في اعطاء الدليل ، وبالتالي في الاقتناع . وهكذا .. ينقسم الناس حول شاعرية المتنبي مثلاً ، وينكتلون حولها في احزاب ، ويستمر انقسامهم هذا الى يومنا الحاضر ، وكان المشكلة ولدت منذ ايام قليلة ، ولم يمض عليها احد عشر قرناً ! وينقسم اهل اميركا كذلك حول شتابينش في بعض قصصه .

ثم ان النقد ينطوي ، من حيث هو نقد ، على مفاضلات وتقييمات واحكام ، وجميعها معرضة للتغير والتعديل والتحوير ، فاذا فضل ناقد شاعراً على شاعر ، في زمن ، او حكم بتفوق قاص على قاص في دور ، او غض عن قيمة كاتب في اثر من الآثار ، واضطر من بعد الى تغيير رأيه ، او تعديل حكمه ، او التمسك من تقسيمه كان اقل ما يرمى به

فروع المعرفة ، للتوفر على نقد « مؤلفات » اديب ، او سيرة بلد ، او ثقافة عصر من العصور .

- ٢ -

هذا التعقد في مشكلة النقد لدى الغربيين ، نأجم عن ثلاثة عوامل : طبيعة الحضارة الغربية برمتها ، وطرائق التفكير الاساسية لسدى الغربيين واتساع رفاه المعرفة الانسانية بوجه عام . وتفصيل ذلك ان الحضارة الغربية نزاعة بطبيعتها الى المحسوس ، الى « التعريفات » و « التحديدات » ، فلا تأخذ الحياة الا من زاوية الفكر وتمضي ، وتمضي اذ يحصل لديها الفكر ، بتطبيقه على الحياة ، على الطبيعية ، على المجتمع ، على النفس ، ومن هنا كانت مفتونة بالعلم ، متجهة نحو « الصناعة » ، وكانت النتائج التي انتهت اليها ذلك الفنى في الصناعات والآلات والتقنيات ، ثم في الاسلحة الحربية والنظم الادارية ، والنظريات الحزبية والاجتماعية . وهي بذلك كلسه سلبية اثينا في جانب ، وروما في جانب آخر .

بيد ان هنالك اشياء ليست في متناول العلم ، ولا يرجى ان يبلغ فيها الانسان درجة « الاطمئنان الحسى » ، او يلج معها الفكر حسرم « اليقين النهائي » ، وهي تلك المعاني التي ظهرت في الحياة ، وعبر الاقدمون على احساس بها ، دونما لمس او محاكاة منطقية كالحق ، والنزاهة ، والخير ، والجمال ، والعدل ، وما يتصل بها من دوافع واهداف ، ويحيطها في النفس والمجتمع من اسرار . وقد يكون خير مثال لهذه الحضارة الغربية المولعة بالتحديد ، الفارقة في المحسوس ، ما قاله بول فاليري في وصفه نفسه يوم تحدث الى الناقد السويسري ماكس ريغنر عن الشاعر الاناثي ريش ماريسا ريكله ، اذ قال له :

« كنت احب ريلكه ، وعن طريقه اهتمت الى اشياء لا استطيع ان احبها مباشرة ، واعني بها تلك الاعماق القامضة ، والتي تكاد تكون مجهولة في التأمل وقد اطلقنا عليها كلمات غير دقيقة ، مثل صوفية ، وسحر ، وعرافة ، والاحاسيس بالغيث ، والاصموات الداخلية

خلال ذلك ، كنت اقلب القديم والحديث من كتب العرب ، لعلني اظفر بشيء مترجم عن اليونان ، او يكثر فكر في بعض انزوايا احتجب ، فلم أفر بالضالة المشوذة ... فكانت بعض الاخوان الادياء ، وجهابذة العصر وأئمة العلماء في بر الشام والافطار المصرية ، وغيرها من البلاد العربية ، لعلهم يكونون قد عثروا على شيء من ذلك ، فكانت اجوبتهم مكذبة رائد الآمال هنالك ... »

ثم يروي قسطنطين بك قصته مع هذا العلم ، « علم الانتقاد » ، فيقول - ولا يفرين عن بال القاريء ان هذه القصة مؤرخة في ١ تهوز (يوليو) سنة ١٩٠٦ - : « وهنا لا بد لي من ان اقص على القاريء ما دهاني من الحيرة والاضطراب ، عند اخذني القلم لتأليف هذا الكتاب ، اذ كل ما كنت اطلمت عليه من كتب هذا الفن ، في اللغة الفرنسية ، لا ينطبق على ما عقدت على تأليفه النية ، الا من وجه خفي اجمالي ، وطرف ذهني خيالي ، فان جميع ما قرأته لجهابذة هذا الفن المشهورين مثل سنت بوف ، وريتان ، وتين ، وفردنان برونتيبير ، واميل فاجه ، وجول لوميتير ، وادولف بريسون ، وغيرهم من المعاصرين ، لا يتعدى نقد مؤلفات ومصنوعات ومؤلفين ، ومتفنين ، فيما ان الغرض الذي كنت ارمي اليه ، هو وضع كتاب في قواعد هذا الفن الجليل ، يسهل للطالبيين استيعابها في وقت قليل ، ولم اشك لحظة في وجود مثل هذا الكتاب عند امم الفرنجة الذين كشفوا عن اسرار العلوم كل حجاب ... وكنت الى بعض الاصحاب الافاضل في عاصمة الفرنسيين ، ان يتحفوني بأجل مؤلف في قواعد هذا العلم النفيس ... فما كان أعظم دهشتي عند اخذ اجوبة الاصحاب ، على اختلاف في اللفظ واتفاق في المعنى ، تفيد ان ذلك شيء لم يؤلف فيه كتاب ، ولا شيد له احد من علمائهم معنى ، وانهم يعتبرونه من الفنون الذوقية التي لا تخضع لقواعد علمية ، فما زادني العجب من هذا الزعم ، الا استمسكا بما عقدت عليه العزم ، لا عنادا قبيحا ، بل لاني لم اجد زعمهم هذا صحيحا . »

واظن ان هذا الرأي في « عدم علمية النقد » الذي ادهش قسطنطين بك الحمصي قبل ثلاثة ارباع القرن ، لا يزال هو السائد في الاوساط الغربية ، رغم الثورة التي حققها بول فاليري في التشديد على الدقة والضببط عند استعمال الكلمات ، والتفرقة التقنية بين الشعر والنثر ، وانتشار فكرته عن « الشعر الصافي » ، والموضوعات الشعرية الخاصة . وهذا هو ت. س. ايلوت يقول في مقالة كتبها عام ١٩٢٣ : « لا اظن ان متحدثا واحدا عن النقد ، استطاع ان يدعي - محيلا ، مجاوزا للمعقول - بان النقد فن غاية في نفسه . » و د. ب. بلاكهور يقرر ان « النقد قائم بذاته ، ولكنه ليس بحال فنا منفصلا ، مستقلا » .

وقد يكون افضل مرجع يرجع اليه القاريء العربي للاطلاع على النظرة الغربية الى النقد ، وايمانها بعجزه الراهن عن تركيز نفسه ، وتعيين مكانه بين المعارف البشرية ، والانواع الادبية - كتاب ستانلي هايمن الذي نقله الى العربية الدكتورون : احسان عباس ، ومحمد يوسف نجم ، في جزئين ، بعنوان « النقد الادبي ومدارسه الحديثة » واصدرته مؤسسة فرنكلين المساهمة للطباعة والنشر (بيروت ، ١٩٥٨ ، و ١٩٦٠) .

اختتم ستانلي هايمن كتابه الطويل هذا بفصل عن « امكانية ايجاد مذهب نقدي متكامل » ، وخلص من هذا الفصل الختامي الى هذه الناقص كسل فرع من فروع المعرفة يفيد في ميدان النتيجة النهائية : « ... وسيفقدو من العسر في المستقبل ان يتفن الناقد الادبي ، بل انه سيفقدو حتما امرا مستحيلا ، وستتدهو العلوم الاجتماعية نمو كبير في عاجل الايام او آجلها ، حتى ، ان دراسة فرع واحد منها تستنزف العمر كله اذا اريد تسليطها على النقد الادبي ، ولن يبقى لدى الناقد الا وقت قليل للتعرف على الادب نفسه . »

ذلك يعني ان مشكلة النقد انتقلت في اطار الحضارة الغربية - الراهنة ، من عدم علميتها ، الى اتساعها وتعدد جوانبها ، ولا تزال واقفة عند هذا الطور ، ومحاولات حلها لا تزال موضع جدل واخذ ورد بين الادياء والمفكرين ، قد يكون اقربها الى المعقول ، فكرة « النقد الجماعي » وهي التي تقتضي ان يجتمع نفر من الاختصاصيين في كل فرع من

إنه الخائن

ولكن لماذا ؟
هل كانت قضية بلاده ؟
هل كانت مبيته ؟
لماذا غدرت به مبيته ؟ ولماذا تخلى عنها ؟
وهل اعترف بتخل شيء ؟

قصة البطولة
الحامة ، قصة
الميدان الذي لا
ينتهي .
كتبها بالربيع الفتي الرابع
الدكتور عبد السلام العجيلي

أرائي الخائن قصة أخرى كلاس المستر الرضيع الذي لا يجاري
الكاتب فيه أية كاتب عربي آخر .

أصدرته دار الطليعة للطباعة والنشر من ١٨١٣ تلغراف ٥٧١٧٨

والدينية ، ومناجاة حميمة تناجينا بها أشياء بعيدة ... كل هذه الناحية من الحياة التي كنت لا أعرفها جملة ، والتي كنت أهزأ عن عمد وتصميم ، قدمها لي ريكلم في شكل طلي .. »
ان فاليري يمثل بذلك كل غربي ، وتنهض شخصيته بجميع خصائصها الفكرية والنفسية وال عاطفية ، مثالا على الحضارة الغربية ، و«الإنسان» الذي انتهت حتى النصف الثاني من هذا القرن الى انشاجه، والتمخض عنه .

لقد حام قبل فاليري برسي شللي الشاعر الانكليزي الشهير حصول « تعريف » للشاعر ، وراح يبحث ويناقش ، حتى اهتدى اخيرا الى القول : انه « مشترع غير معترف به » . وكثيرا ما تشر لدى نقاد الغرب على موضوعات وابحاث كهذه : « وظيفة الشاعر » (١) ، عناصر الشعر ووظيفته » (٢) ، « ما هي القصيدة ؟ » (٣) ، وكلها تشر الى رغبة في « علمنة » ما ليس بعلم ، وتركيز تقنية لما يتجاوز بطبيعته كل تقنية ، وتقييد ما لا يتقيد .

وينجلي امر هذا الجو الذي يهيمن على الحضارة الغربية ويطبقها بطابعه ، عندما نقارنها بالحضارة العربية التي كانت « استاذة » الغرب في الاقبال على المعرفة ، والتطلع الى معاني الجمال ، كما كانت استاذته في البحث عما لدى الاغريق من كنوز الفكر ، وهي التي كشفتها له، واطلعت ، اول ما اطلعت عليها .

لقد عني العرب مثلا بالشعر والشعراء وكانت عنايتهم به وبهم تتسم بالعفوية او « الطوعية » اول الامر ، حتى اذا تنامت حياتهم بطبيعة الزمن تناميا عفويا ايضا ، اخذوا يعملون الفكر فيما لديهم من ظواهر ، دون ان يضعوا القواعد اولا ، ويأخذوا من بعد في تطبيقها وبهذا كانت حياتهم وافكارهم شيئا واحدا ، وكانت الامثلة التي يرجعون اليها مستقاة من تاريخهم ، فما اقبل القرن الثالث للهجرة، حتى طفت الحضارة الناصجة تؤني ثمارها في اعمال نقدية ، واستمرت في سيرها الطبيعي هذا الى ان شاخت ، وطمس التثر والمقول والعثمانيون معالمها ، وقضوا على روح الابتكار فيها ، وعطلوا انطلاقها ...

كان ان ظهرت بعد القرن الثاني للهجرة المؤلفات النقدية الانية: ١ - البيان والتبيين للجاحظ . ٢ - قواعد الشعر لاحمد بن يحيى نعلب (بحث لقوي) . ٣ - ميزان الشعر لابي عبدالله محمد بن عيوس الجهشباري ، صاحب « الوزراء والكتاب » ، وهذا الكتاب مفقود لم يعثر عليه الباحثون بعد . ٤ - عيار الشعر لاحمد بن احمد ابن طباطبا العلوي ، وقد نشر بتحقيق الدكتورين طه الحاجري ، ومحمد زغلول سلام سنة ١٩٥٦ . ٥ - الشعر والشعراء لابن قتيبة . ٦ - نقد الشعر لقدامة بن جعفر . ٧ - طبقات الشعراء لابن سلام . ٨ - كتاب الصناعتين ، لابي هلال العسكري . ٩ - العمدة في محاسن الشعراء وآدابه لابي الحسن علي بن رشيق الفيرواني . ١٠ - المثل السائر في ادب الكاتب والشاعر لابن قتيبة . ١١ - اللعة في صنعة الشعر اكهمال الدين ابي البركات عبد الرحمان بن محمد الانباري ، ولهذا المؤلف كتاب آخر في الموضوع نفسه هو . ١٢ - الموجز في علم القوافي .

هذا عدا آلاف التبد والرسائل والابحاث والدراسات النقدية حول البيان ، والالفاظ ، والمعاني ، والصنيع الفني المبثوثة في مجامع الادب العربي ، والغريب ان احدا من هؤلاء المفكرين والنقاد الذين تناولوا مختلف انواع النقد الادبي ، لم يخطر بباله ان يتساءل مثلا عن « وظيفة الشعر » او يشك في « قيمة الشاعر » او يفصل بين « الادب والمجتمع » ، فقد ركزت القضايا الادبية الكبرى في اذهان

The Function of the poet, by James Russell Lowell (١١)
«Literary triticism in America, Ed. by Albert D. Van Nostrand», P. 94

The Elements and Function of Poetry, by George Santayana, Ibid. P.187

La Poesie d'Ezra Pound, «Profils» No. 1956, P. 56

ابناء تلك الحضارة العربية ، على نحو ممكن ثابت ، واذا انت قرأت « الرسالة العذراء » مثلا في ادب الكتابة لابراهيم بن المدبر ، وهي من انفس الآثار النقدية في التراث العربي ، (٤) تقع على مثل هذه التقارير : « قال الحسن بن وهب : الكتابة نفس واحدة تجزأت في ابدان متفرقة ، ومن لم يعرف فضلها ، وجعل اهلها ، وتعدى بههم ربيتهم التي وصفهم الله بها (٥) فانه ليس من الانسانية في شيء . » وعند الفصل بين الشعر والنثر ، يورد ابن المدبر هذه الحكاية القصيرة : « قيل لبعضهم : لم لا تقول الشعر ؟ قال : كيف أغوله ، وانا لا أغضب ولا أطرب ! » ويذكر في شأن الالفاظ وحسن اختيارها ، ان « العامة لا تلتفت الى معنى الكلمة ، الا الى حيث جرت منها العادة في استعمالها ، في الظاهر » .

والعرب يتشددون اجمالا في كل ما لديهم من ابحاث ودراسات نقدية - يتشددون في سلامة البيان ، وفصاحته ، وبلاغته ، وابعازه ، ومعرفة قواعد اللغة ، والاحاطة بعلاومها . وهم على صواب في ذلك لان الادب يتحول ، في التحليل الاخير ، الى « كلمات » . والكلمات هي مادته التي تقدم له ما لديه من امكانات ، وتفرض عليه الحدود والقيود ، كما هو الشأن في الالحن للموسيقار ، والاختساب والمعادن والاحجار للمثال ، والالوان للمصور .

هذا كله يفيد ان الحضارة العربية ، كانت بطبيعتها « موضوعية » في النظر الى النقد ، ولم تعان المشاكل التي نشأت في صميم الثقافة الغربية ، حول « قيمة الفن » و « وظيفة الشعر » ونظرية « الفن للفن » وما الى ذلك من هوموم انما نتجت عن النزعة الحسية ، التي تتحول في عالم الفكر الى نظرة علمية ، وعلى صعيد الاخلاق ، الى اتجاه نفعي صرف .

ومذ كانت الموضوعية طابع الحضارة العربية برمته ، وكسان تنامي هذه الحضارة يجري في سياق طبيعي ، اي بعيدا عن « الافتعال » و « التكلف » ، جاء النقد في اطارها ينصب على « الظاهر » من الاقوال والافعال ، وجاءت معاييرها وتقييماتها « اخلاقية » في جانب ، ذوقية حياتية ، في جانب اخر ، أي مستقاة من الذوق العربي وحياة العرب ... وآثار العمارة العربية الباقية (قصر الحمراء ، الجامع الاموي في دمشق ، مساجد القاهرة ، الخ ...) تشهد بسلامة ذلك الذوق ، وغنى تلك الحياة .

- ٣ -

... وينجلي امر الحضارتين : الغربية والعربية معا ، فسي النظر الى النقد ، اذا نحن اخذنا في مقارنة الموقفين : الغربي والعربي ، بالموقف الهندي القديم تجاه القضية نفسها :

السائد في اطار التفكير الغربي ، ان المعرفة نشاط يختص به الفهن البشري ، ولكن الهندوسي (تميزا له بوصفه قديما عن الهندي الحديث) يرى ان على جميع وظائف الكائن البشري ان تسهم في بناء المعرفة ، وان تقدم المعارف ، انما هو تكامل أدوات المعرفة ، وتحصيل عضوي للمكات جديدة تزيد في معرفة صاحبها . وبهذا ، لا تختلف المعرفة عند الهندوسي ، عن التحول والضرورة . وموضوع المعرفة الاول ، والاخير والاساسي هو « الذات » ، وغايتها ان تحول الانسان من كائن الى اخر ، ان « تصيره » ارقى في سلم الكائنات . والفرق في نظر الغربي بين انسان وانسان ، هو ما يملكه ، لا ما يحسنه ، أي ما يملك من ميزات فطرية ومعارف مكتسبة ، بينما الهندوسي

- التتمة على الصفحة ٦٣ -

(٤) وردت هذه الرسالة في الجزء الرابع من « جمهرة رسائل العرب » التي جمعها احمد زكي صفوت

(٥) يشير الى ما ورد في القرآن : « كراما كاتبين » .

الموضوعية والنقد

تنمة المنشور على الصفحة ٣٠

بحسب الفرق في « الكينونة » نفسها . والمعرفة أخيراً في نظر الغربي الحديث نشاط مستقل ، منفصل عن غيره بينما هي تستتبع ، فهي نظر الهندوسي ، وتستلزم تغيراً في جميع مظاهر حياته ، وطراز معيشتيه .

ذلك يعني ، بتعبير آخر ، أن الأدباء والشعراء والنقاد ومن اليهم من رجال الفكر وأهل الثقافة ، يشكلون في إطار الحضارة الهندية ، « طبقة » خلقت لما يستر له ، أو يستر لما خلقت له ، فهم يستقون من طبيعتهم ، في الدرجة الأولى ، كل ما ينتجون . ولكنهم يلتصقون مع كل الناس التقاء عفويًا في دوافعهم ، وبواعث سلوكهم التي تلخص في أربعة : ١ - آرتا (الثروة ، الخيرات المادية) ، ٢ - كاما (الشهوة ، الحركات المعنوية ، الحب ، الخ ...) ، ٣ - دارما (الواجب ، المنع ، النهية والروحية) ، ٤ - موكشا (الخلاص ، التحرر ، التسامي) . ووظيفة الفن - كما فهمها الهندوس - أن يمثل لكل إنسان نفسه وموضعه في حركة الكون الشاملة ، والذين يعنون به إنسان أرقى في سلم الكائنات ، أو هم طبقة أعلى من غيرها ، وهدفها أن تكشف الحقيقة ثوباً يجذب إليها الأبعاد عنها ، بعد أن ظهر عجز الأكثرية من البشر عن حبها عارية ، مجردة .

ليس الفن إذن غاية في نفسه لدى الهندوس ، وإنما هو يسعى وراء تجديد العالم ، وبنائه على أسس جديدة ، عن طريق الصاطفة ، وهو إذ يغير الإنسان ، أي يغير ذات الإنسان ، لا يمثل العالم فقط ، وإنما يحدد أيضاً قواه ، وينشئ له مثلاً في كل ذات .

وهكذا ، نجد وراء كل نقد هندوسي ، مبدئين أساسيين مترابطين أوثق الترابط : الأول ، التناظر بين الفن والعالم ، وما يخلقه هذا التناظر من متعة . والثاني ، إيجاد احتكاك عاطفي بين الفرد والقوانين الكونية الشاملة . وكلاهما يفيدان في التحليل الأخير ، أن الفنان صاحب « صناعة » ، تماماً كما فهمه العرب ، وأن انقاسان الصناعة يقتضي معارف معينة ، والنقد الأدبي كالفن الشعري ، يقوم أول ما يقوم ، على علم باللغة ، وحسن استعمال الكلمات .

ومعيار هذا الأخير - حسن استعمال الكلمات - إنما هو التأثير الذي يحدثه الأثر الأدبي في نفس القارئ ، أو قدرته على « تقيير » ذات القارئ . ولن يكون النقد ، بعد هذا كله ، شيئاً سوى التعبير عن انطباعاته كقارئ ، في جانب ، وبيان التقنيات الصناعية التي يستخدمها الأديب أو المؤلف لتغيير ذات قارئه .

أنتج من ذلك أن النقد ذاتي ، خالص في ذاته لدى الهندوس ؟ - الواقع أنه يستعلي على الذاتية والموضوعية ، ويمزج بينهما في إطار التفكير الهندوسي ، على نحو يعسر فهمه ، لأن الهندوسي - فنانياً كان أم ناقداً - إنما يصرف همه إلى « الذات » بحكم الجسور الفكرية العام الذي يهيمن على حضارته ، ويخضع له خضوعاً عفويًا شاملاً ، وموضوعات الشاعر الهندوسي إنما هي هاتيك الأشياء الغامضة التي لا يلفها العلم ، ولا يحلم بالوصول إليها ، كالأحاسيس بالغيبة ، والأصوات الداخلية ، والمانجاة التي تنبعث في سريره ، ويهزأ بها الناس - في مناطق حضارية أخرى - كما كان يهزأ بها فاليري من قبل ، ولا يولونها أدنى اهتمام ، مع أنها في واقع الأمر ، وفي نتيجته الموضوعية هي المحور الذي يدور عليه سلوك الإنسان ... وبالتالي سلوك الفنان وإنتاجه . والعمل الحقيقي للنقاد ، أن يستجلي هذه الخفايا وراء الأثر الفني ، ليساعد الفنان على أداء رسالته ، بما يوضح من جمال ، ويبين من قيم ، أو يكشف من عيوب

غير أن « التأويل » هو لعنة النقد في كل حضارة ، وهو الذي يحول بين النقد والموضوعية في سيرة كل ناقد . والتأويل هنا يعني تلك النزعة إلى فهم الأشياء بوحى من فكرة مسبقة ، أو عاطفة مركزة ، أو رغبة ذاتية لا تتصل بالواقع الموضوعي للأشياء المنقودة ، وتقنوم في نفس الناقد أو ذهنه منفصلة عن العالم الخارجي وما يدور فيه . إليك هذه الحكاية التي يرويها صلاح الصفدي في شرحه لامية الطغرائي : « أنشدت بعض المولعين بالكيمياء قول القائل :

أعياء الفلاسفة الماضين في الحقب

أن يصنعوا ذهباً إلا من الذهب

أو يصنعوا فضة بيضاء خالصة

إلا من الفضة المعروفة التسبب

فقل لطالبها من غير معدنها

أضعت نفسك بالتكيس والتعجب »

فقال لي : صدق لو لم يكن الذي يدبره الصانع في أصله ذهباً بالقوة ، لما صار ذهباً بالفعل ! فقلت له : هذا من باب التأويل وإخراج اللفظ الظاهر عن الصريح إلى ما لا يفهم منه إلا بالاحتمال ، والصريح لا يعارض بالؤول ، ولو أراد الإنسان أن يجعل معلقة امرئ القيس مربية في قط ، أو غزلا في فيل ، لما أعجزه ذلك !

وأظن أن هذا العيب الذي يتحدث عنه صلاح الصفدي ، وهو « إخراج اللفظ الظاهر عن الصريح إلى ما لا يفهم منه إلا بالاحتمال » هو الذي يجعل كل نقد ، أدبياً كان أم اجتماعياً أم سياسياً ، بعيداً عن التأثير ، غريباً عن الصواب ، مضطرب الموازين والاحكام ، وجاءت المذاهب الأدبية الحديثة كالرمزية والسريالية ، تتلمس في انشاءاتها طرق « الاحتمال » وتسلكها في تعابيرها الفنية ، وتقنيات الأدبية ، مما فتح أمام النقاد أبواب التأويل ، وجعل اللجوء إليه عملاً مشروعاً في فهم الأثر الفني وتحليله وتقييمه ، ورأينا من ذلك العجب العجيب ، كان بحسب الشاعر أنه لم يفهم قصيدته ، وأن فلانا الناقد هو

السياة العربية بين المبدأ والتطبيق

* كتاب يضع النقاط على حروف أبرز القضايا العربية المعاصرة
* مجال أبرز الممارسات الصراخ بين الشعب والطبقة الحاكمة
* يلقي ضوءاً على الصراع بين العرب والاستعمار
* يكشف عن محاولات الاستعمار للفتل على الحركات القومية
* يكشف عن محاولات التعاون بين الاستعمار وبعض الفئات الحاكمة

السياة العربية بين المبدأ والتطبيق

الكتاب : صلاح الدين البيطار

(الذي غايته المبادئ العربية في السنوات الأخيرة وكتب عنها بمعرفة عنه من عت وادراك)

اصدره دار الطبيعة للطباعة والنشر - ١٨١٣ - ٥٧١٨

غير نقد للفلاسفة ومسالكتهم ، وكان روسو ناقدا ، ومؤلفاته كلها من « العقد الاجتماعي » الى « اميل » الى « هيلوفيز الجديدة » انتقادات مريرة ، مشحونة بالعواطف الفيرية التي لا يعجبها ما يجري في حياة الناس واطوار الاجتماع البشري ، واراد منها صاحبها ان تقوم الاعوجاج ، وتصلح الفاسد . وكان كنف ناقدا مرة لا سماه « العقل المحض » ومرة لما حسبه « العقل العملي » ، وعن طريق ملاحظاته على العقل البشري في حالتيه : الخالصة ، والعملية ، افضى الى وضع مبادئه التفكيرية والاخلاقية . والمعري نفسه - وان استخدم الاسلوب الشعري - لم يكن سوى ناقد لظواهر الكون والمجتمع واساليب العيش وطرائق التفكير والاخلاق .

هنالك اذن قاسم مشترك يلتقي على صعيده النقاد اجمعون ، هو استخدام « الفكر الشخصي » في النظر الى ما يدور في الكون ، ويجري في المجتمع ، ويخالج النفس ، وتعج به حياة الانسان جملة ، وتحليل هذه الاشياء العامة ، وتقييمها والحكم عليهما زاوية خاصة . وعندما يستخدم الفكر فكره الشخصي في مواجهة النشاطات الانسانية كالادب مثلا الذي لا يبدو ان يكون نشاطا انسانيا ، وبأخذ في درس ظواهره وتحليلها ، تصبح الآثار الادبية ، « مادة » يسلط عليها فكره ، كما يسلط المهندس الزراعي فكره على التربة وجيولوجيتها والمناخ الذي تتقلب فيه ، ليحكم آخر الامر مثلا فيما يصح ان يزرع فيها ، او لا يصح ...

وهنا ، يظهر دور « المعارف » لا المعرفة الواحدة ، التي يحيط بها الناقد ، فهو لا يملك ان « يتذوق » شيئا لا يعرفه ، او يحكم على تجربة لم يعانها ، او يحلل مركبا لا يدرك العناصر التي يتكون منها ، وقديما قال الشاعر العربي :

لا يعرف الشوق الا من يكابده ولا الصباية الا من يعانيها
والآثار الادبية لا تنطوي على معلومات (لغوية ، وبيانية ، ونفسية) وحسب ، وانما هي تحفل ايضا بتقنيات في الحوار ، والعرض ، وإيماءات وتلميحات وإشارات لا سبيل الى ادراكها بالعلم وحده ، وانما تحتاج الى « حس » خاص ، ينشأ اكثر ما ينشأ عن معاناة للادب نفسه من جهة ، وللحياة المعبر عنها في الادب ، من جهة ثانية . وهذا الحديث الذي جرى بين الشاعر البحراني وعبيدالله بن عبدالله بن طاهر ، يوضح المعنى الذي نشير اليه . قال عبيدالله يخاطب البحراني :

- يا أبا عباد ! امسلم اشعر أم أبونواس ؟
- بل أبو نواس ، لانه يتصرف في كل فن ، ويتنوع في كل مذهب ، ان شاء جد ، وان شاء هزل ، ومسلم يلزم طريقا واحدا لا يتعداه ، ويتحقق بمذهب لا يتخطاه .

- ان احمد بن يحيى المعروف ب « ثعلب » لا يوافق على هذا !
- ليس هذا من علم ثعلب واضرا به ممن يحفظ الشعر ولا يقوله ، وانما يعرف الشعر من دفع الى مضايقه !

ونحن نجد اليوم ان الصواب في جانب البحراني ، وهو لو فهم وقال : « انما يعرف الفن من دفع الى مضايقه » لما أخطأ ، فالقاص يفهم تجربة القاص ، والموسيقي يعرف ما يعانيه الموسيقي ، وهم جرا ...

ذلك كله يردنا الى ان النقد لا يكون موضوعيا الا بشروط ثلاثة : الاول ، ان يكون الناقد مفكرا ، والثاني ان يكون ملما بجملة العلوم المتصلة بالفن الذي ينتقده ، والثالث ان يكون ممن مارسوا الانتساج الفني .

اما اخلاق الناقد ، وتصرفها لاحكامه ، وعلاقتها بطرائق عرضه وتحليله وتقييمه للآثار المنقودة ، فهذا كله ما لا سبيل الى انجلائه الا مع الزمن ... غير ان الاولوية تبقى ، في كل عصر ومصر ، للحكم الموضوعي الذي لا يتأثر بهوى ، ولا يميل الى مذهب ، ولا يعتمد على الاحتمال والتأويل .

عبد اللطيف شراره

الذي هداه الى ما كان يقصد منها .

هذا الضياع الحديث بين الذاتية والموضوعية ، الناجم عن التأويل سواء كان مشروعا او غير مشروع - هو الذي حول النقد الى « فن » في نظر الكثيرين ، وحرمه صفة الثبات والارتكاز والتوازن وأساء الى النقاد ، وحجب عنهم الثقة في بعض الاوساط ، وجعلهم في وضع مرجح لا يملك الا ان يستقل عن العلم ، ولا ان يستعصم به ، ثم لا يرقى الى الفن ، ولا يأخذ مكانه في مجالته ومفانيه .

- ٥ -

بيد ان ثمة واقعا يمكن الاستناد اليه في تقرير الصفة المميزة للناقد ، وبالتالي في اعطائه المكان الذي يستحقه نشاطه ، وهو ان يستخدم « فكره » في العرض والتحليل والفهم والموازنة ، يستخدم « ذوقه » في التقييم والتقدير ، يستخدم « ضميره » في الحكم والمفاضلة . ولكن مادته الاساسية هي « الفكر » .

انه واحد من اولئك الذين يعملون فكرهم في الامور والاشياء والحوادث عامة ، قيل ان ينصرف الى مراس الادب ، او التأليف ، فاذا توجه الى الكون وما يدور فيه انبثقت في ذهنه تساؤلات ، وقامت لديه اعتراضات ، واذا توجه الى المجتمع كان شأنه معه لا يختلف عن شأنه مع الكون ، وربما قويت فيه هنا التساؤلات والاعتراضات لدرجة يشارف معها الشاعرية ، واذا توجه الى النفس والحياة لم يكن لاعتراضاته وتساؤلاته ، من شفاء الا في التعبير عنها ، ومحاولة تفسير واقعها . وتلك هي قصة اشهر المفكرين ، وأبعدهم أثرا في تكوين الاجواء الفكرية العامة ، والتيارات الشعرية السائدة .

هل كان من شأن الفزالي سوى انه أعمل فكره فيما كان يدور حوله من اراء ومعتقدات دينية ؟ وهل كان من شأن روسو سوى انه اعمل فكره في المجتمع من حوله وقام بمحاولة نقض للقواعد والاسس التي بني عليها المجتمع ، فنهض يصلح - وفق ما رأى - اوضاع الاجتماع والتربية والسياسة ؟ وهل كان من شأن كنف سوى انه اعمل فكره في طرائق التفكير المنبثقة حتى أيامه ؟

كان الفزالي ناقدا ، وكتابه « تهافت الفلاسفة » لا يعني شيئا

دراسات في الأدب العربي

أول كتاب في الأدب العربي يضم الأدباء والشعراء
الرئيسيين حسب برنامج البطلون .

أول كتاب يلقي ضوءاً كاملاً على قصائد أهل
الكتاب والشعر .

أول كتاب يغني الطالب عن الرجوع الى مراجع متعددة .

أول كتاب يشير الى التطورات التي في فهم الأدباء والشعراء
الرئيسيين . وضع الكتاب : انعام البجلي

دراسات في الأدب العربي
يفتقر اليه كل طالب
ليضمن نجاحه الأكاديمي

أصدرته دار الطليعة للطباعة والنشر ١٨١٣

٥٧١٧٨



هل لدينا مذاهب أدبية

بقلم الدكتور محمد غنيمي هلال

والثقاليين . وعلى حد تعبير أحد الكتاب ، « كان العقل يملك ، ولكن أرسطو هو الذي كان يحكم (١) » .

ويرجع الفرق بين « العقلية » الفلسفية الخالصة ، « والعقلية » كما كانت عند الأدباء الكلاسيكيين ، الى جمهور الادب الكلاسيكي . ذلك ان الكتاب النقاد كانوا يتوجهون في ذلك الادب الى مجتمع مستقر الدعائم ، شديد المحافظة على ماورث من تقاليد ، شديد الاعتزاز بنظم الحكم وبالفروق بين الطبقات فيه ، وهو المجتمع الارستقراطي المتمثل في الملوك والنبل ومن يحسبون في عدادهم ، او يعدون في رعايتهم ، او يرتفون الى مكانهم من فمة الطبقة البرجوازية الدخلاء على طبقات النبلاء ، وهم الذين كانوا ينسبون الطبقة البرجوازية التي نشأوا فيها باندماجهم في الطبقة الاعلى في عصرهم .

وحين دالت دولة الكلاسيكية ، قامت على انقاضها الرومانتيكية في اواخر القرن الثامن عشر والنصف الاول من القرن التاسع عشر ، فتغيرت الاسس الفنية ، وتجدد طابع الاجناس الادبية ، وراج الشعر الغنائي ، وعظم سلطان الخيال ، واختلعت معاني الصور الادبية في المذاهب الجديدة ، وكان وراء ذلك كله تيار فلسفي جديد ، تمثل في الفلسفة العاطفية التي نهضت في النصف الثاني من القرن الثامن عشر في اوروبا ، ثم صاحبت الرومانتيكية . وقد ارتبطت هذه الفلسفة بكل نواحي التجديد الادبي ، كما ساعدت على خلق صور جديدة في الاجناس الادبية كلها تنمشى مع الذاتية واعتداد الرومانتيكي بذاته ، وضيقه بمظالم المجتمع وتورده الميتافيزيقي ، مما تلائم وروح الفلسفة السائدة في تلك الفترة (٢) .

وقد تغير - تبعا لذلك - الجمهور الذي توجه اليه الكتاب والشعراء . فالطبقة البرجوازية الثائرة خلفت الطبقة الارستقراطية المحافظة المستقرة . وبينما كان الادب الكلاسيكي يسير رخاءا على تلك النظم الثابتة فلا يمسها الا مسا خفيفا ، اصبح ادب الرومانتيكيين عاصفا ، زلزل تلك القواعد ، واقتاعها من جذورها ، او مهتد لاقتلاعها . وكانت الاجناس الادبية ، من مسرحية وقصة وشعر غنائي ، مليئة بالمفاجآت جياشة بالتيارات الثائرة ، في حين كان الادب الكلاسيكي مسالما ، لا مفاجآت فيه ، يقرأ كل امرئ من الكلاسيكيين ما يعرفه سلفا من افكار وآراء معتدلة لا تطرف فيها . وكان الادب الرومانتيكي ذاتيا في طابعه ، ولكنه كان اجتماعيا ثوريا في نتائج وغاياته ، عن طريق الوعي الكامل لدى الكتاب والنقاد باتجاهات العصر الفلسفية ، ثم بفضل الاهداف التي وضعها هؤلاء نصب اعينهم بالتوجه الى جمهورهم البرجوازي ، نشدانا لافراق حقوقه الانسانية (٣) .

وفي منتصف القرن التاسع عشر اخذت الفلسفة الوضعية تحل محل الفلسفة العاطفية التي كانت دعامة الرومانتيكيين في ادبهم . وفي العصر نفسه اخذت الثقة في العلم تتوطد ، فساد الاعتقاد بان العلم

منذ مطلع نهضتنا الادبية - من اواخر القرن التاسع عشر حتى اليوم - اتخذت دعوات التجديد لدينا طابعا ثوريا بعدتنا به عن معايير النقد الجمالية الموروثة ، كما تنوع الانتاج الادبي الحديث ، واختلف في تنوعه وموضوعه واهدافه ورثائه عن اسلافنا من ادب تقايدي . وقامت حول مبادئ النقد وصنوف الانتاج الجديد معارك بين معسكري القديم والحديث تشبه ما دار من معارك في الآداب الغربية كلما كان يجد فيها تيار ادبي جديد . . ليموت به سلفه القديم . وطالما تردد اطلاق اسم المذاهب الادبية على ما جد لدينا من نقد وادب ، على غرار ما اطلق من مذاهب ادبية على حركات التجديد المتوالية في الآداب الغربية . فهل قامت لدينا حقا مذاهب ادبية مكتملة في معناها الفني على نحو ما عرفنا في تلك الآداب ؟ وهل من الخير لادبنا ونقدا ان تقوم لدينا نظائر لتلك المذاهب ؟ ثم ما الاسباب التي قعدت بنسبنا عن ذلك كله في القديم والحديث ؟

ولا بد لنا من تحديد مجمل واضح للمذهب الادبي كما عرفته الآداب العالمية لنجيب - على ضوئه - على هذه المسائل ، مستعرضين ، في ايجاز ، حركات التجديد في ادبنا ، وما دار حولها من معارك نقدية .

المذهب الادبي مجموعة مبادئ واسس فنية يدعو اليها النقاد ، ويلتزم بها الكتاب في انتاجهم ، تربط الادب في شكله ومضمونه بمطالب العصر وتياراته الفكرية . وهي لدى الداعين اليها والمنتجين على مقتضاها بمثابة العقيدة المثلة لروح العصر . وهي لذلك ليست مفروضة على الكتاب والنقاد من خارج نطاق العمل الادبي ومطالب جمهوره المتوجه به اليه .

ف وراء الاسس الفنية التي لا مجال للتطويل بذكرها تيار فكري يتخلل روح العمل الادبي ، ويؤثر تأثيرا عميقا في صوره الفنية ومضمونه . فالمذهب الكلاسيكي الذي ساد في الآداب الاوربية حوالي قرنين من الزمان ، كانت الفلسفة العقلية ، ممثلة في فلسفة أرسطو وتابعيه ، هي التي تتراءى وراء اصوله الفنية في الاجناس الادبية ، وفي الصور والاخيلة ، وفي الترويج للشعر الموضوعي - شعر المسرحيات والملاحم - دون الشعر الغنائي الذي ركزت ربحه في ذلك العصر ، وبخاصة في الادب الفرنسي . وقد كان تقديم العقل على العاطفة ، ووضع الخيال تحت وصاية الادراك ، صدى مباشرا لتأثير هؤلاء بارسطو وفلسفته ، وبشرح أرسطو من الايطاليين والفرنسيين ، قبل ان يكون أثرا من اثار الفلسفة العقلية المحضة ، ولكن استقرت المبادئ الكلاسيكية ورسخت اصولها بسبب هذه الفلسفة . على ان العقل في النقد الادبي الكلاسيكي لم يكن له عى وجه الدقة نفس المعنى الذي كان له عند « ديكرات » وتلامذته ، فلم يسلك النقاد الكلاسيكيون في الادب مسلك « ديكرات » ، فبدعوا باسم العقل الى القضاء على الافكار السابقة قبل بناء فكرة جديدة ، على نحو ما فعل « ديكرات » في منهجه في الشك ، بل ان الكلاسيكيين اتخذوا من العقل وسيلة لاتباع السائد المألوف ، وعارضوه بالخيال ، وبالذوق الفردي ، وبمهاجمة السائد المألوف من العادات

R. Bray : La formation de la Doctrine classique en France, 2^e partie, chap. IV

(٢) راجع مقالا لنا في فلسفة الصورة في شعر الرومانتيكيين في مجلة « المجلة » عدد اغسطس ١٩٥٩ والمراجع المبينة به .
(٣) انظر كتابي : الرومانتيكية ، وبخاصة الباب الثاني كله .

سيحل مشاكل الإنسانية ، على حين كانت الحركة الاشتراكية تسير نحو التحقق في بطن وتوان ضاق بهما بعض الكتاب فآخذوا ينصرفون عن التوجه الى سواد الشعب ، ضيقا منهم بعقلية الدهماء ، وانهم لا يسرعون الاستجابة الى الدعوات الإنسانية التي تعنى بحل مشاكل العصر . وفي الوقت ذاته كانت طبقة العمال قد أخذت في الازدياد ، وتجاوزت حاجاتها فكانت في حالة توقع لاداء الادب رسالتها ، والتعبير عن مطالبها ، فوثق بها جُلُّ كتاب العصر وتوجهوا اليها .

ومن ثم اتجه الادب - في تلك الفترة - اتجاهين متقابلين ، وكل منهما له اساسه الفلسفي ووجهته الاجتماعية ، ومجاله الفني ، فنشأت جماعة البرناسيين تدعو الى استقلال الفن عن كل غاية من الغايات النفعية المباشرة ، وترى ان الشاعر لا ينبغي ان يكون له هدف سوى تحقيق الخلق الادبي الجميل على قدر ما تتيحه له قواه ، ورؤاه النفسية ، في تراكيب فنية الصنع محكمة النسيج ، تتم عن عمق خبرة ، دون اهتمام بمطالب الحياة المادية المعاصرة ، اذ القطيعة كاملة بين هذا النوع من الشعر وبين الدهماء . وكان هذا الجانب من جوانب دعوتهم متأثرا أعق الاثر بفلسفة « كانت » الاثاني ، كما كانت نزعتهم الى احياء المثل الهلينية متأثرة بفلسفة « هيجل » في ان الفن بلغ قمته في عهد اليونان . والبرناسيون في دعوتهم الى استقلال الفن ، يعبرون عن سخطهم على عصرهم ، في عدم استجابة الدهماء فيه لدعواتهم ، وقصور هؤلاء عن فهم الفن الرفيع . وهم بعد ذلك يؤمنون بان للشعر رسالة انسانية في هداية الصفوة الى المثل العليا ، ولذا كثر في شعرهم بحث الصور التاريخية للعصور الماضية . وهذه الصور التاريخية بمثابة تجارب انسانية عامة تعود على المجتمعات المعاصرة بغير الدروس وأعظمها جدوى ، فليست دعوة الفن للفن مظهرا من مظاهر السلبية او التجريدية لمن يعم في النظر . وقد عنيت البرناسية بالشعر الفئاني ، وتأثرت في « موضوعيتها » وتجاربها بحركة الفلسفة الوضعية والتجريدية للعصر . فمن كلام رئيس تلك المدرسة وهو « لو كنت دي ليل » (1) : « اذا كانت الطبيعة تخضع لقوانين لا تتخلف لا تزال تتحكم فيها ، فان للفكر الانساني كذلك قوانينه التي تنظمه وتوجهه . وتاريخ الشعر يتجارب مع تاريخ العهود الاجتماعية والاحداث السياسية والافكار الدينية ، وفي الشعر شرح لجوهرها الخبيء ، وحياتها العليا ، فهو حقا التاريخ المقدس للفكر الانساني » .

وفي الوقت الذي ظهرت فيه « البرناسية » ، ظهرت الطبيعية والواقعية ، ولتأثر هذه المذاهب الثلاثة جميعها بالنهضة العلمية والفلسفة الوضعية كثر وجوه الشبه الفنية بينها : ففيها جميعا نفس الدعوة الى الموضوعية التامة في الادب ، ونفس الطريقة في الملاحظة الدقيقة لصور الاشياء الخارجة عن نطاق الذات ، ونفس الفلسفة الشاؤمية من الحياة ، مع الثقة الكبيرة في العلم .

على ان بين الواقعية والطبيعية من ناحية والبرناسية من ناحية اخرى فروقا جوهرية تتعلق بطبيعة العمل الفني ومجاله . فعلى حين اختصت البرناسية بالشعر الفئاني كما اسلفنا ، اقتصرت دعوة الواقعيين والطبيين على القصة والمسرحية ، ومن طبيعة القصة والمسرحية الانغماس في التجارب الاجتماعية المعاصرة ، مما جعل هؤلاء الكتاب اشبه بالعلماء الاجتماعيين في تتبع الظواهر الاجتماعية المعاصرة ودراستها عن قرب ، ثم صياغتها بعد ذلك حسب القواعد الفنية للقصة والمسرحية ، وهي قواعد ينفرد بها مجال الفن ، ويتميز عن الحقائق العلمية والظواهر التجريدية .

وقد كان جمهور البرناسيين هم الصفوة من الجمهور الذي يرقى الى

(1) من الخطاب الذي القاه في حفل استقباله في الاكاديمية الفرنسية عام ١٨٨٧ - وفيه يجلى تأثره بالفلاسفة المعاصرين الممثلين لروح العصر مثل « اوجست كونت » و « تين » - انظر مقالا لي عنوانه : فلسفة الصورة في شعر البرناسيين عدد سبتمبر ١٩٥٩ من مجلة المجلة .

تلوق الشعر الفئاني في أسنى صوره في الصياغة ، ليهي ما يحتوي من مثل انسانية وصور طبيعية يستخلصها القارئ من تلقاء نفسه دون ارشاد من الشاعر . في حين كان جمهور الواقعيين والطبيين متمشلا في الطبقة البرجوازية لوصف ما فيها من شرود وأدواء اجتماعية ، او في طبقة العمال في وصف ما هم عليه من بؤس ، ونشدان حقوقهم الإنسانية . وهذه هي الطبيعة والواقعية الأوروبية .

اما الواقعية الاشتراكية فقد قامت على اساس فلسفي مادي لا نريد ان نطيل بذكره ، كما قامت الوجودية على اساس الفلسفة الوجودية التي مثلت روح عصرها في نزعاتها الانسانية وعنايتها بالفرد اساسا صالحا لمجتمع رشيد . وكذلك شأن المذهب الرمزي والسيربالي . .

ويتضح مما سقناه ان كل مذهب ادبي كان ينهض بالدعوة اليه عبارة العصر الذين اكملوا في التكوين الادبي ، وأحاطوا بالتيارات الفكرية المثلثة لروح عصرهم ، واختاروا جمهورا يتوجهون اليه برسالتهم الانسانية التي اعتنقوها ، وعاشوا لها ، او ضحوا في سبيلها .

وعمد هذه الدعوات التجديدية جميعا ايمان الكتاب بجمهورهم الذي يتوجهون برسالتهم اليه . ولا يتوافر هذا الايمان لدى الكتاب والشعراء الا اذا كان جمهورهم على وعي ناضج يبحث يتحدثون اليه ، ويتوجهون الى فئاته ، وينبهون وعيه الى تلافي ما به من شرور ، او العمل على نيل حقوقه المضمومة . فقد كان الكتاب الرومانتيكيون يتوجهون الى الطبقة الوسطى ، لتنال حقوقها على حساب الطبقة الارستقراطية ، في عصر كانت هذه الطبقة قد نمت ، وتعددت نواحي نشاطها الاجتماعي ، وتطلعت لنيل حقوقها . ثم مالبت الكتاب الواقعيون ان هاجموا تلك فنيها الى نقائصها ، في حين وصفوا بؤس الطبقة العاملة لتنبهها الى سوء حالها ، وتوضيح حقوقها ، واستخلاصها من ايدي الطبقة البرجوازية . وذلك حين تكونت تلك الطبقة واصبحت اهلا لان يتوجه اليها الكتاب .

فتاريخ المذاهب الادبية يدلنا على انه لاقية للحديث عن جمهور او طبقة ، ولكن القيمة كل القيمة في الحديث الى ذلك الجمهور او تلك الطبقة ، حين ينهض الوعي الانساني فيها ، ويتطلع لنيل حقوقه .

وتاريخ المذاهب الادبية يرينا كذلك انها قائمة على تعمق الكتاب في دراسة الفكر الانساني ، والاحاطة بحالات النفس البشرية ، وتمثيل العصر في فلسفته ، ثم الايمان برسالة انسانية ملحة ، يفرضها العصر ، ويتطلع اليها اهله . وهي رسالة قائمة اولا وقبل كل شيء على ثقة متبادلة بين الكاتب وجمهوره . ولا تتوافر هذه الثقة الا في بيئة تسودها حرية يؤمن الكاتب والقارئ معها ان المصير الانساني في امته او في طبقته رهن تفكيره الحر وجهوده الانسانية الكريمة . وسبيل الادب في ذلك كله سبيل الايحاء والتصوير وتنبيه الوعي ، لا فرض فيه للراء ، ولا جبر فيه على نزوع وجهة . فالثقة والوعي الانساني هما كل ما يربط الكاتب بجمهوره .

ولا مجال لدني ريب في ان قيام هذه المذاهب الادبية في الادب الأوروبية قد وثق الصلة بين الادب والمجتمع في صور متنوعة مختلفة ، ولكنها جميعا ذات طابع انساني كريم الغاية ، والمظهر . ولو تتبعنا هذه المذاهب في نشأتها وتلاحقها ، لوجدناها تمثل موجات مطردة التقدم الى الامام ، مصاحبة لسير التاريخ في تقدمه بصفة عامة ، اذا صرفنا النظر عما في بعضها من تطرف او شذوذ ادت اليهما مجيئا ظروف عابرة ، لا مجال هنا لتفصيلها . وهذه المذاهب اشبه بالموجات في مجرى الفكر الانساني ، لكل موجة بدؤها وصعودها وهبوطها ، ولكنها حين تهبط تدفع باختها في طريق تقدم عام لاتخلف فيه .

ولكل عصر من العصور تيار عام عارم يمثله ، وعلى جوانب هذا التيار ما يشبه مايكون على جوانب النهر الجارف من الركود او تيارات المقاومة التي هي بمثابة رد فعل ، يمثّل في اتجاهات رجعية او محافظة

هل لدينا مذاهب أدبية!

— تمة المنشور على الصفحة ٣٢ —

على القديم او فردية محضة تسترضي النزعات الفردية ولا تستنهضها ، وهذه لاحساب لها في تاريخ الفكر حين نعتد بالادب ورسالته .

على ان المتبوع لتاريخ هذه المذاهب في ايمان يتجلى له ان القيم الفنية سارت مطردة التقدم في كنف هذه المذاهب الادبية . وذلك لطابقة الاجناس الادبية المختلفة لتطور الفكر ونضج الوعي لدى الاجيال المتعاقبة ، ثم لاداء النقد الادبي الوجه رسالته في التمهيد للانتاج الادبي الجديد ، وفي الاشادة بنواحي الكمال الفنية ، وتبصير جمهور العصر بها . وكان دعاة هذه المذاهب من كبار الكتاب والنقاد في وقت معا ، على ما لهم من اطلاع واسع على تاريخ الفكر والفن ، واحاطة بحاجات العصر ، وايمان رسالتهم الانسانية والفنية .

فاذا رجعنا بعد ذلك كله الى ادبنا ونقدنا ، لتساءل عن قيام مذاهب ادبية على حسب ما اوضحنا من معنى ، تبين لنا في سر ان ادبنا القديم لم يكن فيه ما يناظر المذاهب الادبية الغربية . ولن نطيل بذكر ما هو مشهور من ان نقدنا القديم لم يكن يعنى بسوى جزئيات العمل الادبي ، دون التفات الى وحدته ، او تقديم فني على حسب هذه الوحدة ، فضلا على تقويمه الاجتماعي ، حتى ان « المقامة » — وهي في بنيتها الفنية جنس ادبي اجتماعي بطبيعته كان يمكن ان ينهض برسالة انسانية تشبه رسالة القصة الفنية او المسرحية — قد سار في طريق هين الشأن هو وصف حيل المتسولين ، ورؤية المجتمع من خلال نظراتهم المتحللة التي لاتعاب بقيم خلقية ، ثم سرعان ما انصرف ذلك الجنس الى المحاكات اللفظية والمناقشات اللغوية والبلاغية العقيمة . ونعتقد انه لو كان في النقد القديم وعي بمعنى الادب الموضوعي ، وربط بين الادب والمجتمع ، والمأم بالاصول الفنية الخاصة بوحدة العمل الادبي ، لتطور هذا الجنس على نحو ما تطورت قصص الشطار

في الادب الاسباني والادب الاوروبية الى قصص عادات وتقاليد ، ثم الى قصص القضايا الاجتماعية في عصر الرومانتيكيين ، ثم الواقعيين فيما بعد (١) . وليس هذا سوى مثل يوضح نقص النقد العربي القديم ، ولا نريد التفصيل فيما هو معلوم لدى من له المام بالنقد العالمي ، والنقد الحديث .

اما في ادبنا الحديث ، فقد سبق ان اشرنا الى ان نهضتنا الادبية بدأت في اواخر القرن الماضي . وقد خرجنا فيها من نطاق ادبنا الى الادب العالمية نمتاح من مواردها الفنية الكبيرة ، ونسترشد بها في معالم التجديد ، لنكمل ادبنا الموروث ، وفاء لثرائنا ، ومسايرة للنهضة العالمية في الفن والادب ، كما حرصنا على مسايرتها في العلوم والنظم العامة القويمة . ولم يكن في هذا كله مدعاة لماخذ كما زعم من لا علم له بطبيعة التجديد . فهذه سنة سارت عليها الادب العالمية كلها قديمها وحديثها ، وهي ان تأخذ وتعطي ، وتبادل التأثير والتأثر . وهذه هي السنة الرشيدة التي تسير طبيعة الاشياء في عصور النهضة . وكان علينا ان نختار من بين موارد كثيرة في الادب العالمية ، بعد

ان كانت قد سبقتنا الى النهوض قرونا طويلة . وقد تأثرنا بها جميعا تأثرا ماثرا أكيدا . ولكنه تأثر غير منهجي . ولبيان مجرى هذا التأثير في معالمة العامة ، علينا ان نلم بمراحل تطورنا الادبي في اجناس الشعر الغنائي ، والمسرحية ، والقصة ، في ايجاز واجمال ، في حدود مايتيح لنا ان ننتهي الى احكام عامة فيما نحن بسبيله ، اذ لا مجال الى التفصيل الذي يتجاوز حدود المقال .

وكان طبيعيا ان نبدأ نهضتنا الادبية في الشعر الغنائي . ذلك انه اعرق جنس ادبي ورثناه عن اسلافنا . وكاد يكون وحده مشغلة نقادنا القدامى ، ولنا فيه تركة غنية بألوان من النقد وصنوف التقليد في القديم ، وفيما خلف من الشعراء يقوون على هذه التركيبة لاسلافهم بالثقيف وطلب درجات الكمال فيها . وواضح ان التجديد في جنس ادبي موروث أيسر منلا من خلق اجناس ادبية جديدة . وقد رأينا معالم التجديد في شعرنا الغنائي تمشي على استحياء لدى خليل مطران (١٨٧٢ — ١٩٤٩) ، في دعوته في مقدمة ديوانه الى الوحدة العضوية وصدق التجارب لدى الشاعر ، ثم في تجاربه التي يعبر فيها عن الامة تعبيرا اصيلا ، فيرى الطبيعة مرآة لنفسه الآسية ، وينظر بين مناظرها واحاسيسه كما في قصيدته : « المساء » ، وكذا في التجارب ذات الطابع الانساني والاجتماعي ، مثل قصيدة : « في تشييع جنازة » ، وفيها يأسى لشباب انتحر غراما ، وكأنه يشيد بقديسية الحب ، وينعي على المجتمع ان تقف تقاليد وآفاته عقبة في سبيل المحبين المخلصين . وفي قصيدة « الحنين الشهيد » يرثي لفتاة زلت بسبب الفقر ، وادت بها الزلة الى ارتكاب جريمة لتتخلص من طفلها . ثم في قصائده الموضوعية التي يتغنى فيها بالبطولة والحرية ، وتشف عن آرائه في الوطنية ، وفي قصائده الاخرى التي يصف فيها الطبيعة ، ويدرك الحب على انه نظام الكون ، فقوة الجذب ليست سوى تعبير علمي عن الحب غير الواعي بين الاشياء ، وهذا الحب روح الوجود كله ، ولكنه يبلغ درجة الوعي في الانسان وحده .

وهذه كلها نزعات وخواطر رومانتيكية (١) ، لا يتسع الوقت لرجعها الى مصدرها العام من نزعات الرومانتيكيين وآرائهم ، وقد كان للرومانتيكيين كذلك قصائد في قالب قصص يتخذونها سبيلا لبث آرائهم ومشاعرهم (٢) .

وقد وضحت نزعات التجديد اكثر من ذلك في ادب شكري والعقاد والمازني ، وفي تقديمهم ، كما اتضحت في ادب المهجريين وتقديمهم كذلك . وعلى الرغم من ان الاستاذ العقاد كان اكثرهم وضوحا ، واعمقهم نظرة في نقده فيما نرى ، فانه من المستطاع اجمال اتجاهات النقد فيما كتب هؤلاء جميعا في هذه النقاط : الدعوة الى الوحدة العضوية في القصيدة ، وإلى اصالة الشاعر في رجوعه الى ذات نفسه ، وتصوير مشاعره وافكاره بصور مستمدة من تجاربه وبيئته ، لا يلجأ فيها الى تقليد الاقدمين او مجارة الآخرين ، وإلى استمداد تجاربه كذلك من بيئته ، وصدق شعوره فيها ، فلا يصح له ان يسخر منه للمناسبات التقليدية التي لا يجد لها صدى

(١) انظر كتابي : الرومانتيكية ، الباب الثاني ، الفصل الاول والرابع

(٢) كما في قصيدة Rolla لالفريد دي موسيه ، وهي من النماذج

التي يحذوها مطران في كثير من قصائده القصصية ذات القضايا الاجتماعية .

(١) انظر لبيان ذلك كله كتابي : الادب المقارن ، الطبعة الثانية ، ص

في ذات نفسه ، او التي يستجيب فيها لما يفرض عليه من خارج نطاق ذاته . ويجمع ذلك كله انهم كانوا يدعون الى الصديق الفني في التصوير ، ثم صدق التجارب في موضوعاتها .

ثم كان لهؤلاء الفضل في توضيح معنى الخيال ، وانه انتاج الصور الصادقة ، وهي السبيل الى وصف اعماق النفس وحقائق الكون ، فالخيال بذلك غير الوهم وغير التخيل كما فهمه نقاد العرب القدماء . والصور الصادقة التي هي من نتاج الخيال بهذا المعنى لا تقوم على الشبه الظاهري الحسي ، ولكنها تثير شعورا نفسيا يتجاوز هذه المظاهر . وقد دعوا جميعا الى ضرورة الاطلاع على الادب العالية لاستكمال النواحي الفنية في الادب القومي .

وهذه كلها نزعات رومانتيكية كذلك . وجلها يرجع الى النواحي الفنية ، لا الى النواحي الاجتماعية . وليس وراءها ادراك فلسفي كلي يوحد ما بينها على نحو ما نعلم في فلسفة الرومانتيكيين .

وفي الحق لم ينهض الشعر الغنائي في الادب الغربية نفسها برسالة اجتماعية كالتي أدتها المسرحية او القصة . واذا كان شعر الرومانتيكيين ذا طابع اجتماعي ، فانما يرجع ذلك الى فلسفتهم العامة التي سبق ان اشرنا اليها ، وهي تقوم على الاعتداد بالفرد ومشاعره في وجه نظم المجتمع الظالمة . وقد كان المسرح هو الجنس الادبي الذي اضطلع اولا بعء الرسالة الاجتماعية لدى الرومانتيكيين ، ووجد صدها القوي في جمهورهم وتليه في ذلك القصة . ولما جاءت البرناسية حصرت رسالة الشعر الغنائي في تصوير المثل العليا تصورا موضوعيا محكم الاداء بحيث يتوجه به الى الصفوة . وكذلك فعلت الرمزية الغربية ، ولكن في طابع ذاتي لم يبالوا فيه كثيرا بسواد الشعب . ولما جاء الوجوديون حديثا أعفوا الشعر من الالتزام ، وقصروا الالتزام على القصة والمسرحية .

وقد تناهى هذا الميراث العالمي الى شعراء جماعة « أبولو » سواء في مجلتهم : « أبولو » (من عام ١٩٣٢ حتى عام ١٩٣٥) ام في دواوينهم . ونزعتهم في مجلتها رومانتيكية ذاتية او اجتماعية ، وتخللتها بعض النزعات الرمزية . وكانت نزعات التجديد عند اكثرهم اوضح في الانتاج الادبي منها في النقد الادبي ، على عكس جماعة الديوان بعمامة ، اذ ظهرت دعوات التجديد اقوى واعمق في نقدهم منها في ادبهم .

ونحب هنا ان ننبه الى ان مواطن التجديد في الدعوات السابقة كلها ، وهي تدور حول نواح فنية في جوهرها ، كانت من المواضيع المطروقة منذ الرومانتيكيين وطلائهم من الفلاسفة والنقاد . فلم يكن من فرق في تلك الاداب بين الثقافة الانكليزية والفرنسية في هذه الاتجاهات الفنية جميعها ، الا في تفاصيل تهمنها فيما نحن بسبيله . فتأثير مطران او غيره في معاصريه او لاحقيه لا يعدو ان يكون تنبيهها للوعي الفني ، لامتياع ذوي المواهب من الموارد الاصلية في ادب الغرب . واذا كان لبعضهم فضل السبق الى التجديد فليس له اثر كبير في التأثير . اذ كان هؤلاء يستطيعون الرجوع الى مصادر التجديد بانفسهم ، وكانوا قادرين على هذه الافادة من منابعها الاصلية ، بل منهم من كان يجمع بين الثقافتين الانكليزية والفرنسية ، كابراهيم نباجي مثلا .

وشعرنا الغنائي المعاصر متأثر بحركات غربية احدث

من الحركات السابقة ، ولكن هذا التأثير غير منهجي ايضا . فقد رأى السيراليون - عقب الحرب العالمية الاولى - ان الشعر ذو رسالة ، ولكنه صورة المسائل التي لا تستطيع المعارف الانسانية ان تتجاوزها . وفيه البرهان على ان شيئا يتجلى ويتألق في احلك الظروف وافدحها لياخذ الطريق على اليأس (١) . وعلى الشاعر عندهم ان يبحث عن الوسيلة التي يتوصل بها الى «نقطة تلاقي حلمه الشعري بالحقيقة» ، والى جلاء الصلة بين حلمه والواقع ، ليوحى في شعره بالحقيقة المطلقة ، وهي ما يسمونه فوق الحقيقة (٢) . وهذه نظرة تمشي مع فلسفتهم في الحياة والوجود .

وعقب الحرب العالمية الاولى ظهرت كذلك دعوة في روسيا تحدد للشعر الغنائي غاية خاصة . وقد سبق ان ذكرنا ان للشعر الغنائي غاية لدى الاوروبيين أنفسهم في ضوء فلسفتهم العامة ، كما عند الرومانتيكيين والبرناسيين والرهزيين والسيراليين . ولكن هذه الدعوة التي ظهرت في روسيا تجعل الشعر الغنائي ذا غاية اجتماعية واقعية محددة . وصاحب هذه الدعوة في روسيا هو « ماياكوفسكي » الذي دعا الى ان الشرط الاساسي لانتاج الشاعر هو « ظهور مسألة من مسائل المجتمع لا يتصور حلها الا بمساهمة الشعر في حلها » . وفي هذا تحديد جديد لنوع التجارب في الشعر الغنائي . فالتجربة فيه يجب ان تتحاو مع الوعي الاجتماعي لجمهور الشاعر . وفي مثل هذه التجربة لا يظهر الشاعر ذاتيا محضا ، بل يكون وعيه مرآة للمجتمع وما يشغله من امور عامة . وكان « ماياكوفسكي » في ذلك لسان حال الثورة الروسية . وقد طبق دعوته في شعره الحر ، وثار فيه على تقاليد الاوزان القديمة (٣) ، وقد ظهر صدى هذه الدعوة في فرنسا بين الشعراء الذين ضاقوا بالقطيعة بينهم وبين جمهورهم . وكان ذلك حوالي عام ١٩٣٥ (٤) .

ويظهر صدى ذلك في الشعر المعاصر ، في نوع التجارب ، وفي الموضوعية ، وفي التعبير عن الوجدان الاجتماعي ، اما بوصف الموقف وصفا موجيا ، واما عن طريق عنصر قصصي . ولكن حجج شعرائنا المعاصرين في الدعوة الى الشعر المطلق ، والشعر الحر ، ترجع اساسها الفنية الى الرمزيين ، في فلسفتهم في الاحياء وطرقه . وكثيرا ما تتنوع تجارب شعرائنا المعاصرين من هؤلاء الجدد ما بين ذاتية عاطفية ووجدانية اجتماعية . كما ان واقعيته غالبا ما تختلط بالرمزية في وسائل ابحاثها الفنية (٥) .

وواضح من استعراضنا الموجز لمراحل التطور في

(١) انظر : F. Alquié : La Philosophie du surrealisme, Paris 1953, P. 194 - 195.

(٢) انظر : Pierre Reverdy : Circonstance de la Poesie, article publié dans : R. de L'Arche, n. 12, nov. 1946 Cahiers Du Sude, XI, février 1955.

(٣) انظر مثلا : Chales Corcet : La Litt. Russe, Paris, 1951, P. 182 - 183

(٤) انظر : Gaëtan Picon : Panorama des Idées Contemporaines, P. 413 - 414

(٥) انظر كتابنا : المدخل الى النقد الادبي الحديث ، الطبعة الثانية صفحات ٤٨٢ - ٤٨٧ ، ٥١٩ - ٥٢٦ ، ٥٣٩ - ٥٤٣ والمراجع المبينة به .

الشعر الغنائي ، انه على الرغم من جهود التجديد الكبيرة التي بها اتصل شعرنا بتيارات التجديد العالمية ، لم تقم فلسفة مذهبية تدعّم أصول الشعر الغنائي فنيا او اجتماعيا ؛ ثم ان جمهور الشاعر لم تتحدد معالمه في أي منها . على ان كثيرا من هؤلاء الشعراء النقاد قد خالفوا دعواتهم النقدية في ادبهم . فنرى في كثير من قصائدهم رجوعا الى الشعر التقليدي ، شعر المناسبات في اخيلته وصوره . ولا يتجلى في كثير من قصائدهم معنى الوحدة العضوية كما فهمها اصحاب المذاهب التي نقلوا عنها . وكثيرا ما كانوا يزوجون في تأثرهم بين مذاهب ادبية كثيرة ، كالرومانتيكية مع الرمزية ، او الرومانتيكية والواقعية الجديدة . كما ان اتباع الواقعية الجديدة كثيرا ما لجأوا الى تجارب اجتماعية لم تتجاوب مع ذات انفسهم ، رغبة في ان يعدوا مجددين ، فكانت كأنها مفروضة عليهم من خارج ذاتهم ، وفي هذه الحال تتساوى مع اشعار المناسبات القديمة في منافاتها للصدق الفني والواقعي معا . وهذا هو اخطر ما يتعرض له الشعر المطلق عن ضعف في الاداء ، فجاءت موسيقاه مجدبة عاجزة عن القيام بوظيفتها الفنية . وفهم بعضهم من الرمزية انها تشبيه حذف احد طرفيه ، عن ضحالة في الثقافة ، وكسل ذهني ، فأساؤا بأدبهم الى دعوتهم ، كما كشفوا عن اثرهم في الحرص على تجديد لم تكتمل لديهم اسسه الفنية والفلسفية ، ولم تنضج فيه عقيدة راسخة برسالة انسانية للشعر . وكذلك الحال في ادب المسرحيات والقصص . وهما جنسان ادبيان كان لمجددينا فضل خلقهما في ادبنا العربي الحديث .

وفي المسرحية لم نهج منهاج معين له دعامة فلسفية ، لا من الناحية الاجتماعية ، ولا من الناحية الفنية . وكان ظاهريا ان نتأثر أولا بالكلاسيكية في الترجمة والخلق ، لانها مذهب غير ثائر ، ولكننا ما لبثنا ان تأثرنا معها بالرومانتيكية في الناحية العاطفية ، او في المسرحيات التاريخية التي تشيد بالماضي الوطني او القومي . ونذكر مثلا لتنوع هذا التأثير على غير منهج مسرحية شوقي : مصرع كيلوباترة : ففيها وحدة الزمان والمكان من الكلاسيكية ، وفيها الدفاع عن كيلوباترة والقاء تبعات اخطائها اما على « شرميون » في اشاعة الانتصار كذبا في موقعة اكيثوما ، واما على « الميوس » في زعمه لانطونيوس انها انتحرت ، واما على الشعب في فشل سياستها على اثر هزيمة انطونيوس دون ان يقوم الشعب من نفسه بعمل ايجابي في الحرب . وهذه كلها نزعات كلاسيكية . وفي المسرحية بعد ذلك عنصر الملهة يزود مع عناصر المأساة ، وهو مبدأ فني في الدراما الرومانتيكية . ولا زالت رمزية الاستاذ توفيق الحكيم تختلط بقضايا رومانتيكية ، كما في مسرحية « شهرزاد » ، واوديب ، او تختلط النزعة الواقعية برومانتيكية حاملة كما في رحلة الى الغد . وفي مسرحيته : « نهر الجنون » يضطر الملك ووزيره الى الارتواء من النهر الذي ورده الشعب جميعا ، وفي ذلك تظهر قضية طغيان المجتمع على الفرد ، وهي قضية رومانتيكية ، كما انها هي نفسها قضية وجودية ، ولكننا لا نستطيع تحديد فلسفة الاستاذ الحكيم فيها : اهي رومانتيكية ام وجودية ؟ وشتان بين الفلسفتين .

وعلى الرغم من الانحسار العام نحو الواقعية في

مسرحياتنا المعاصرة ، ليست هذه الواقعية خالصة ، كما انها لا تقوم على فلسفة فنية او اجتماعية تحدد معالمها ورسالتها ، كما سنمثل له بعد قليل بأمثلة تنطبق على المسرحية والقصة معا .

اما القصة الفنية في ادبنا الحديث فقد بدأت رومانتيكية الطابع ، في الناحية العاطفية ، او في الاشادة بالماضي الوطني . ولم تتأثر فيها بالرومانتيكية في ثورتها الاجتماعية ، اذ لم تكن الظروف مهيأة بعد لتلك الثورة . ومن امثلة التأثر الرومانتيكي في المنهج الفني ، قصص « جورجى زيدان » التاريخية ، فهو يقف في قصصها منهج « ولتر سكوت » ابي القصة التاريخية في اوربنا في العصر الرومانتيكي ، ولكن جورجى زيدان لا تظهر في قصصه نزعة الاشادة بالماضي العربي القومي ، على نحو ما كان يفعل الرومانتيكيون ، ويمثل النزعة العاطفية الرومانتيكية محمد حسين هيكل في قصته : « زينب » ، وكذا الاستاذ محمد فريد ابو حديد في قصصه التاريخية .

وخير من يمثل الاتجاه الواقعي في قصصنا الحديثة هو الاستاذ نجيب محفوظ . وقد اتخذ شخصيات بعض قصصه نماذج لاجيال مصرية متعاقبة يصفها من خلالها ، ويصور فيهم الشخصيات البرجوازية في نقائصها ، وبؤسها وجهودها الكادحة المعوقة . مثل قصة : « خان الخليلي » « وزقاق المدق » « وبين القصرين » « والسكرية » و « قصر الشوق » . وهو في نزعته الواقعية هذه متأثر بأمثال ارنولد بنت A. Bennett (187 - 1931) في قصصه المسماة : « قصص المدن الخمس » . Tales of Five Towns وقد اصدرها عام 1905 ، وفي قصصه الثلاث الاخرى المسماة : Clayhanger وقد اصدرها من 1910 - 1916 - كما انه متأثر كذلك بالكتاب القصصي الآخر جالسورثي Galsworthy (1867 - 1933) في سلسلة قصصه التي عنوانها جميعا : الملهة الحديثة ، وهي تابعة لسلسلة قصصه الاخرى التي اطلق عليها : تاريخ بطولة اسرة فورسايت The Forsyte Saga التي بدأت تظهر تباعا منذ عام 1906 - على ان هذين الكاتبين الانجليزيين ومن نحاه نحوهما متأثرون ببلزاك في ملهاته الانسانية La comédie Humaine ، وهي عنوان مجموعة قصصه ، ومتأثرون بعده باميل زولا في قصص اسرة « روجون مكار » ثم بجول رومان في قصصه التي تحمل اسم : « ذوو الارادة الخيرة » Les Hommes de bonne Voonté وهذا اتجاه واقعي عام تبعا فيه تيارا عالميا بفضل الاستاذ نجيب محفوظ .

على ان بعض قصصنا الواقعية النزعة لا زال يشوبها طابع رومانتيكي . ونضرب مثلا هنا بقصة : « جمهورية فرحات » ، للكاتب الاستاذ يوسف ادريس . وهو من خيرة كتابنا الذين يمثلون هذه النزعة الواقعية فيما يكتبون . وقد صاغها الى مسرحية فيما بعد . فهي مثال كذلك للمسرحية الواقعية المختلطة بعنصر رومانتيكي . وهي قصة يحكيها « الصول فرحات » للمؤلف المحجوز في القسم . تقطع حكايتها لوحات اجتماعية واقعية قائمة تصف ما ساد المجتمع من انحلال وفساد ، وتمثل في شخوص مقدمي الشكاوي القادمين الى القسم ، ولكن هذه الحكاية نفسها حلم رومانتيكي يحكيه فرحات على انه مشروع فيلم سينمائي يتلخص في قصة فقير مصري

عن ادراك فني فلسفي اجتماعي يحدد نزعة انسانية عامة، على نحو ما رأينا في المذاهب الادبية العالمية . وسبب آخر لعدم توافر المذاهب الادبية في معناها الصحيح في ادبنا المعاصر يرجع الى تخلف النقد الادبي بعامة . وقد سبق ان اشرنا الى ان النقد العربي القديم ترك غارمة ، على ان اكثر الكتاب الخالفين عندنا ليسوا بنقاد ، ولا يُعْتَنُونَ بالنقد ، بل يهونون من شأنه والقائمين به . وهذا على خلاف ما الفنا في المذاهب الادبية العالمية ، اذ ان كل كبار الكتاب لديهم نقاد في وقت معاً . ومهمة النقد الحديث شرح وتعليل ، ثم توجيه يدعمه الشرح والتعليل . ولا غنى لمن يريدون ان يضطلعوا بأعبائه من احاطة بالمرات الفكرية والفني في مصداقه الكبرى العالمية . وهذه الجفوة بين الكتاب والنقاد عندنا اسفرت عن فجوة فاصلة بين الانتاج الادبي والوعي العام الانساني به لدى الجمهور ، مما ادى الى بلادة عامة في فهم الاعمال الادبية الناصجة وتقويمها تقويماً كاملاً صحيحاً .

ومهمة وصل ادبنا ونقدنا بالآداب العالمية - على وجه كامل - تتطلب جهداً كبيراً ، اذ ان علينا ان نقطع في فترة نهضتنا الادبية القصيرة ما قطعته الآداب الكبرى العالمية في قرون طويلة تلافياً لتخلفنا طوال هذه القرون . ولهذا نرى بيننا من يعيشون بأفكارهم في النقد والادب في عصور متخلفة عن عصرنا ، ويفضلون بآرائهم ونقدهم وعي الجمهور . ومن هؤلاء من يستخفون بما يلقون من اراء ، فيصدرونها على حسب ما عرفوا من مدلولات الالفاظ ، وصور الحقيقة والمجاز ، زاعمين ان النقد كالادب « في نظرهم » ، ليس سوى ذوق ذاتي يتمتع به كل من يفهم اللغة ويفرق بين شعرها ونثرها ، وما اغنى النقد في نظرهم عن فلسفة فنية او اجتماعية ، او عن احاطة بمجالات النفس الانسانية والمجتمعات ، وكان للتظلمة من نقادنا فضل التنبيه الى ضرورة الاطلاع على الآداب والنقد العالميين لكل من يتصدى للادب ونقده ، ولكن هذه الدعوة البديهية لما تتضح بعد حق الوضوح لدى القارئين بامر التعليم في معاهده العربية العامة والعالمية .

ومشكلة الجمهور بعد ذلك لما تذل بعد . وقد بينا في صدر هذا المقال ان الطبقة الاجتماعية ليس لها وجود في الادب ما لم يكن من اليسور للكتاب ان يتحدث اليها لا يتحدث عنها ، وما لم يتوجه الى وعيها هي ، لا الى من هم بمثابة القارئ عليها من ساداتها ، فلا بد ان يتوافر للشعب شيء من الذوق الادبي ، بالامه بالادب ، ومعرفته بفاياته ورسالته وتمكيته من فهم اللغة بوصفها اداة فنية لتصوير آمال الامة وقيادة وعيها . وهذا الجمهور لا يتمثل في المتخصصين فحسب ، بل في فئات الشعب المختلفة ممن درسوا في تعليمنا العام . وهو ما لم ينته بعد توافره في هذا التعليم ، وهو الذي يُعَدُّ الجمهور كي ينتهي لهذه التربية الادبية الفنية . ولا يزال كثير مناس لا يقرؤون القصص او يذهبون لمشاهدة المسرحيات الا لانها مسلاة ومضيعة لآوقات الفراغ . ويتطلب التغلب على هذه الصعوبة تعاون جهود الحكومات والجامعات العربية في تعليم اللغة ، وفهم الادب فهماً صحيحاً شاملاً ، لا يقف عند اغراض الشعر التقليدية كما ورنناها عن اسلافنا ، بل يتجاوز ذلك الى فهم رسالة الادب الانسانية كما هي في الادب الحديث ، وكما استقرت ورست اصولها في الآداب العالمية .

وفي فرنسا يفرض على تلامذة المدارس الثانوية دراسة كتاب الكتاب العالميين غير الفرنسيين ، ودراسة تأثير هؤلاء في الادب الفرنسي ، مع شرح نصوص لهم مترجمة وبيان تأثيرها . وقد جاء في ديباجة منهاج هذه الدراسة لعام ١٩٢٥ هذه العبارة التي نقل هنا ترجمتها : « والذي يهمنا حقاً ان يعرف التلميذ اولا - مهما تكن اللغتان الاجنبيتان اللتان اختارهما - شيئاً عن كبار الكتاب غير الفرنسيين . . قبل ان يترك التعليم الثانوي ، ليتعرف على امتداد تاريخنا الادبي في

امين رد خاتماً الى ثرى هندي ولم يتقبل منه مكافأة ، فاشترى له ذلك الثرى - حين عاد لبلده - عدة اوراق من « يانصيب » كبير ، وربحت احدي هذه الاوراق مليوناً من الجنيهات . ويسوقها الثرى الهندي الى المصري الامين في شكل سلع ثمينة يوسق بها سفينة ، ويحسن المصري التجارة في هذه السلع ، فتربح ربها كبيراً ، فيؤسس شركات بخارية للنقل المائي ومصانع عديدة ، يحسن فيها معاملة العمال فتعم بينهم السعادة . ويتنازل فرحات في النهاية عن كل ثرائه لعماله السعداء . وبذلك تتأسس جمهورية فرحات الاشتراكية ، وواضح ان هذه القصة حلم رومانتيكي تسوده المصادفات ، بمثابة الهرب من واقع الحياة الاليم التي يحياها فرحات واضرابه . والاسس الفنية للقصص والمسرحيات الواقعية تأتي مثل هذا التصرف القصصي كل الاء . ولا شبه بين هذا الحلم الرومانتيكي وبين الواقع الرومانتيكي في قصة مدام بوفاري (١) مثلاً ، كما انه لا شبه بينه وبين حلم « ميتيا » (٢) في قصة دبستيفوسكي : « الاخوة كارامازوف » . ذلك ان قصة مدام بوفاري الرومانتيكية مبررة في تفاصيلها باحداث عصرها وواقعها ، وحلم « ميتيا » رهيب قائم يبعث اريحية تلك الشخصية ليتراءى له من وراء البؤس المروع بريق الامل البعيد في مستقبل الانسانية السعيد .

ومن هذا العرض العام لمظاهر التجديد في ادبنا الحديث ، عرضاً كان لا بد لنا فيه من الاكتفاء بالخصائص المجمل والملاحظات السريعة ، يتضح ان مظاهر التجديد هذه - على ما لها من قيمة ، وعلى ما استتبعت من جهد كبير محمود من كبار كتابنا الذين وصلوا ادبنا بالادب العالمي - لم تتبع تياراً فنياً متكاملًا محدد المعالم ، ولم تدعمها فلسفة تمثل الاتجاه الفكري للعصر ، ولم يضع مؤلفوها نصب اعينهم جمهوراً خاصاً يؤمنون بمثلها ايمانهم بذات انفسهم .

ولن نعدو الحقيقة اذا لاحظنا ان من كبار كتابنا ونقادنا الحديثين من كانت تدفعهم الى التجديد عوامل تتصل بذات انفسهم . فهم يشهدون التفوق على سواهم ، بورود منابع الآداب العالمية ، وتمثيل ما يستطيع هضمه منها . فكانت الأثرة وحب التميز هما اهم البواعث لهم على البحث عن وسائل الاجادة والابتكار في مصادرهما من الآداب الكبرى . على ان الخصومات الشخصية عند بعضهم كانت من الدوافع كذلك على التعمق في دراسة نقد تلك الآداب للكشف عن نواحي التخلف في ادب من رأوهم في مجتمعنا ظاهرين ذوي مكانة تفوقهم في المجتمع على تخلفهم دونهم في ميدان التجديد . ولهذا نرى كثيراً من كبار نقادنا وطلانج مجددنا يخلطون بنظراتهم القيمة العميقة مهارات واباطيل دفع اليها الحسد تارة ، وغدتها الغايات الفردية المحضة تارات أخرى ، فكان ولاء هؤلاء الكتاب لانفسهم اكثر من ولائهم للمجتمع ومطالبه ، وطغت الأثرة عندهم على عقيدتهم في المجتمع وعلى العمل لقيادة وعي العصر نحو آماله المنشودة . فلم يحاولوا ان يصدروا في ادبهم

(١) قد ترجم الاستاذ الدكتور محمد مندور هذه القصة الى

اللغة العربية .

(٢) انظر ص ٤٤٣ - ٤٤٤ من الترجمة الفرنسية ، باريس

يسر دار الطليعة للطباعة والنشر ان تقدم قريبا جدا:

خليل حاوي

في مجموعته الشعرية الجديدة

للتاي والريح

وان تقدم طبعة جديدة من :

نهر الرماد

■ صوت جيل باكملة

سلمى الخضراء الجيوسي

■ شاعر جذاب الشخصية ... لا يستعير

اصابع الغير ولا يشرب من محابرهم

نزار قباني

■ شاعر جاد يهرق نفسه وراء الشعر العظيم

احمد عبد المعطي حجازي

■ رائد الشعر الوجودي

عفاف بيضون

دار الطليعة للطباعة والنشر

تترأى في تفكيرهم وفي صور آدابهم ، وهذه هي فرصتنا الفريدة
لقيادة الوعي العربي العام من داخل نطاقه الى مثله العليا ليتسابق
للوصول اليها مع قادته ، عن اقتناع وصدق وكرامة لا يهدده فيها
طمع الدخلاء فيه ، ولا عداوة المتأمرين عليه ...

محمد غنيمي هلال

القاهرة

غيره من آداب وشيئا من علم الآداب المقارنة ، وهو علم يختص التعليم
العالي - فيما بعد - باكمال الدراسة فيه ، ولكن لم يعد من الممكن
ان يجهل عقل مثقف من هذا العلم وغايته . . . وذلك ان هؤلاء
الدارسين في التعليم العام هم الجمهور ، او نواته المثقفة الرشيدة .
وهم الذين اليهم يتوجه الكتاب والنقاد برسائلهم الانسانية والقومية
في المستقبل ، كي يفودوهم قيادة حرة كريمة عن طريق الادب والفن .
وهذا هو الطريق لتوجيه الوعي العام نحو تأدية رسالته الانسانية
الرشيدة .

وحيث ان سيحضر الجمهور العربي كتابه الى التعمق والبحث
والخروج من نطاق الذات الى الاستجابة لمطالب ذلك الجمهور ، كما
حدث للكتاب في عصر الانتقال من الكلاسيكية للرومانتيكية ، حين
حفزهم جمهورهم الى ترك الطبقة الارستقراطية التي كانوا يعيشون على
هامشها ، فلم يعودوا يقتنعون بمكانهم المتواضع فيها بعد ان رأوا
الطبقة البرجوازية التي هم منها تنمو ، ويعمق وعيها ، فنزلوا الى
ميدان الكفاح معها ، وأسهموا في تحقيق مطالبها ، عن طريق الدرس
والتعمق لامكانياتها ، وعن طريق بلورة الفلسفة التي تمثل روح عصرهم
جميعا كي يصوروا مثلها في ذلك الادب .

ومن اجل ذلك كله نعتقد ان الحاجة ماسة لعقد
مؤتمرات عامة من ذوي الثقافات المتعددة ، يعاد فيها
النظر في مناهج دراسة لغتنا وادبنا واعداد مدرسيها
واكمال ثقافة المشرفين عليها في معاهد التعليم كلها العام
منها والعالي ، نسابر في تلك المناهج احدث ما تتبعه
الامم الكبرى في تعليم ابنائها لغاتها العالمية وآدابها .

وانذاك سيفرض جمهور القراء عندنا على كتابهم ادراكا مشتركا
لطامحهم ، وسيستجيب لهم هؤلاء الكتاب بنوع من الوعي المشترك
يصورون فيه هذه الطامح ، تبعا لفلسفة مرجعها الى ما يتبلور في
مجتمعاتهم من اتجاهات تحتملها حياة العصر ومكانة العرب منه
واهدافهم الانسانية والقومية فيه .

واستجابة الكتاب الى ما يفرضه العصر من مطالب مدعمة بفلسفة
مشتركة لا مساس فيها بحرية الكتاب واصلاته وذاتيته . فما ابعد
الفرق - مثلا - بين بيرون وهوجو وموسيه وفيني على الرغم من انتمائهم
جميعا الى المدرسة الرومانتيكية ، وكذلك شان زولا وبلزاك والاسكندر
دوما الابن من الواقعيين . وأصالة سارتر تميزه عن جبريل مارسيل
وسيمون دي بوفوار من الوجوديين وهكذا .

ومجرى هذا الوعي المشترك لا يفرض على الكاتب شيئا خارج
نطاق عمله الفني . اذ ان الكاتب الاصيل الذي يعيش بوعيه في عصره
لا بد انه مستجيب لمطالب العصر فيما يكتب ، بخاصة فيما يتعلق
بالقصبة والمشرجة ، وهما الجنسان الاديان الطاغيان على الاجناس
الادبية في الادب العالمي المعاصر ، وطبيعة العمل الفني فهما تستلزم
خروجا من نطاق الذات ، واحاطة بالنفس الانسانية ، والمجتمع وحالاته .
فاذا اردنا من الكاتب ان يدرس فيها عصره ومشكلاته ، ويصدر في
ذلك عن فلسفته وتفكيره السليم الذي لا يقترب به في قومه ، فاننا
لا نعدو ان ندعوه الى ما يجب ان يفرضه هو على نفسه من صدق
واقعي ، مما هو مرآة الاصاله الحق ، وهي الاصاله التي اجمعت
المذاهب الادبية العالمية كلها - على اختلافها - على وجوب توافرها في
العمل الادبي الاصيل .

وحين يخرج الى الوجود المذهب الادبي العربي في معناه الكامل ،
فانه سيفيد حتما من المذاهب الادبية الغربية في فلسفة الفن والفكر
والمجتمع ، وفي انتاج ادبي مكتمل فنيا تتوافر له كل هذه الدعائم ،
على نحو ما اوجزنا في صدر هذا المقال . وفي انتظار ميلاد ذلك
المذهب الجديد ، علينا ان نهجد للنضج الفني في معاشدنا بدراسة
تلك المذاهب الادبية العالمية دراسة عميقة شاملة ، وان ندعو الكتاب
الى دراستها دراسة كاملة ، حتى يتلاقى كتاب العربية مع جمهورها
في كفاح عام للظفر بغاياتهم السامية الوطنية ولبلورة فلسفة مشتركة



أعطينا حبا

بمقام ملك عبد العزيز

كلنا في قلبه

وفي قصيدة « في سفح عيال » تقول :

أحس عينيك وما فيهما من وهج يطر من السنا
حولي تشعان بنجوى هواك

« نارهما السوداء كالصاعقة

تنفض من نظرتك الحارقة »

كما نلاحظ حدة المشاعر التي ترجها حين تمر بها ازمة من ازمات
الحب فنراها تنهار شاكية نائحة مستعطفة . ففي قصيدة « محراب
الاشواق » نراها تقول :

ذنب الذي قد هاج ثورة قلبك الترفع

« كبرت عنه بأدمعي بنهدي بتوجعي »

كبرت عنه بما ترى من « ذلتي وتخشي »

« وبخفض قمة كبريائي الشامخ الممنوع »

كما تقول في قصيدة « غب النوى » :

« حنانك » ضقت وضافت حيائي بهذا الصدى المحرق اللاهب

.....

« حنانك » قلبي يذوب وراءك ، أواه من « قلبي الذائب »

او في قصيدة « الصدى الباكي » :

« رحمة يا شاعري » وانظر الى اصداء روحي

انها في شعري الباكي استغاثات ذبيح

بينما نلاحظ نغمات جديدة نبئت في ديوانها الثاني « وجدتها » ثم
استمرت في ديوانها الاخير « اعطنا حبا » متمشية مع النضج النفسي
والعاطفي بل ومع تطور الوعي العربي العام . ففي قصيدة « الانفصال (١) »
نراها تتحدث عن الروابط التي تربطها بمن تحب ومن بينها الرابطة
الفكرية فتعدد تلك الروابط التي بنيا بها سجن الحب :

من الذكريات

« من الرأي اذ نلتقي عنده يا حبيبي

من الفكرة الواحدة » ...

بينما نلاحظ في الديوان الاول ان الرابطة الوحيدة هي الرابطة
الماطفية الخالصة ، وان كانت مرتبطة ارتباطا كاملا بكون المحبوب شاعرا
مجيذا .

وفي قصيدة « هو وهي » نرى الشاعرة تصور المحبوب بطلا
مكافحا (٢) يحارب الطفاة من الحكام ويجاهد من اجل فلسطين وحرية
الوطن العربي ، ويكافح من اجل الخلاص والوصول الى عالم افضل ،
وان كان في نفس الوقت شاعرا (٣) جعل من :

« الفن والشعر صوتا

يجلجل في ثورة لا تلبس

على الفاسقين حقوق الفقير

على السارقين جني الكادحين »

كما نلاحظ في ديوانها الاخير « اعطنا حبا » صورة البطل المكافح
الشاعر في قصيدة الى المفرد السجين :

شدوك ياتينا حبيب الصدى

مطلقا رغم انفلاق الرحاب

لا يستطيع ناقد ان يتحدث عن ديوان فدوى الاخير « اعطنا حبا »
دون ان يتعرض بالحديث لديوانها السابقين « وحدي مع الايام » الذي
صدر سنة ١٩٥٢ ، و « وجدتها » الذي صدر سنة ١٩٥٧ . فدويانها
الاخير ليس الا حلقة في ملحمة الحب التي توفرت الشاعرة الموهبة
فدوى على كتابتها خلال حياتها الشعرية بأسرها .

فالحب هو الموضوع الاساسي الذي تناولته هذه الدواوين الثلاثة .
واذا كان في ديوانها الاول بعض القصائد بها تأملات صوفية ومناجاة
للطبيعة وامتزاج بأسرارها وحديث عن نفس الشاعرة من خلالها مثل
قصائد « مع الروح » و « خريف ومساء » و « الشاعرة والفراسة »
و « أوهام في الزيتون » و « تهوية صوفية » ، فان نفسها لم تكس
تفتتح لهزة الحب الاولى ، حتى وجدنا « اشواقها الحائرة » (١) تجد
مستقرها وتجد التعبير عن ذاتها في الحب ، وان كان من غير المعقول ان
تمر نكبة فلسطين بشاعرة فلسطينية موهبة دون ان تهز نفسها وتحرك
كوامنها ، فنرى خمس قصائد حول هذا الموضوع في ختام ديوانها الاول
« وحدي مع الايام » كما نجد في ديوانها الثاني « وجدتها » قصيدتين :
احدهما قصيدة شبه قصصية هي « نداء الارض » والثانية « حلم
الذكرى » تمزج فيها بين ذكرياتها عن شقيقها الجاهد الفقيده وبين
القضية التي كان يكافح في سبيلها ، كما نجد ايضا في هذا الديوان
قصيدة « شعلة الحرية » مهداة الى مصر ابان كفاحها ضد العدوان
الثلاثي .

اما ديوانها الاخير « اعطنا حبا » وما خلا ما ذكرت من قصائد
الدواوين السابقين فيستأثر به موضوع الحب استثنائا كاملا : تصور
حالته وابتهائاته الشعورية ومواقفه الانسانية ، عدا قصيدة واحدة
وجهتها للشاعر المكافح كمال ناصر (٢) فانها تلم فيها بقضية الحرية
حين تقول :

يا طائري السجين اصدح لنا

رغم هوان القيد رغم الظلام

فالاق ما زال غنّي المنى

ينتظر الشمس وراء القتام

المجد للنور فلا تبتس

والنصر للحرية الرائعة

وغدنا موطن احلامنا

فلا تقل حريتنا ضائعة

يا طائري هناك درب الرجاء

رغم انطباع الليل من حولنا

على اننا نجد تطورا ملحوظا لدى الشاعرة في تصوير المشاعر
التي يبعثها الحب ، ففي ديوانها الاول نراها تلتفت التفانا كبيرا الى
تطوير الاثر الحسي وسطوته فنراها تقول في قصيدة « غب النوى » :
وفي غمرات النحول العميق تطالعي القامة الفارعة
فاشخص ثم اغض حياء واكسر من لهفتي الجائفة
وابدى جمود الخلي كان لم ترج دمي الطلعة الرائعة

(١) للشاعرة قصيدة باسم « اشواق حائرة » ص ٣٢ من ديوان
« وحدي مع الايام » .

(٢) قصيدة الى المفرد السجين ص ٣٠ من ديوان « اعطنا حبا » .

من ديوان « وجدتها » (٣) ص ١٨١ من ديوان « وجدتها »

من ديوان « وجدتها » (٣) ص ١٨١ من ديوان « وجدتها »

يا طائري السجين فاصدح لنا
من خلف جدران الدجى والعذاب
غن فقصبان الحديد النسي
تسد في وجهك رحب الفضاء
لن تحجب الفناء عن سمعنا
يا طائري : غن فدرب الرجاء
ما زال يمتد مشع الفياء
رغم انطباق الليل من حولنا

فلم يعد الشعر وحده كافيا لرسم صورة المثل الاعلى في خيال
الشاعرة ، بل اننا لنجد في هذه القصيدة المزهفة تفاؤلا واملًا في
المستقبل لانجدهما في قصيدتها الرائعة « نداء الارض » (٤) التي تصور
لاجئًا جذبه الحنين الى السر الى حدود الارض المفتوحة حتى اذا بلغها
صرعه المفتصون المجرمون فامتزج دمه بترابها المقدس .
وفيما يختص بهذا الامر - اي بمأساة فلسطين - نلاحظ ان قصائد
الشاعرة في ديوانها الاول كانت اكثر املا ورغبة في الثار ودعوة له
خصوصا في قصيدتها « بعد الكارثة » و « رقية » . ففي نهاية
القصيدة الاولى نراها تقول :

ستنجلي الفسرة يا موطني
ويمسح الفجر غواشي الظلم
والامل الظامء مهمما ذوى
لسوف يروى بلهيب ودم
فالجوهر الكامن في امتي
ما يأنلي يحمل معنى الضرم
.....

لكن للشار غدا هبة
جسافة البول عصوفًا عم
فالضربة الصماء قد الهبت
في كل حر جفوة تضطرم
لن يقعد الاحرار عن ثأره

وفي دم الاحرار تغلي النقم
وهذا النظم في نفس الشاعرة في هذا الموضوع
يفسر ان نكبة فلسطين قد هزت النفوس وانبهتها
ونبهتها الى وجوب العمل للثأر فلما امتد الامد دون
تحقيق الامل، بدأ الياس يتسرب الى النفوس، وحل
الحنين والحلم مكان الامل في الكفاح ، فامسا
قامت الانتفاضة العربية الاخيرة بقيام الثورة المصرية عاد الامل مجدداً،
وعادت النفوس تتطلع الى المستقبل في ثقة .

على اننا اذا عدنا الى موضوع الحب لوجدنا ان التطور الشعوري
لدى الشاعرة ينقلها بعد ديوانها الاول من مرحلة الفتاة الصغيرة العابدة
الضاربة المتلقية التي يكون الرجل بالنسبة اليها بمثابة الاب تلجأ اليه
وتحتفي به - الى المرأة التي تعطي وتمنح مثلما تأخذ ، المرأة التي تملك
« الينابيع والخصب » وتملك البذل مثلما تملك التلقي ، والى الام التي
تحنو على من تحب وتبذل له الرحمة .

ففي قصيدة « قصة موعد » من ديوانها الاول ، نرى تلك الفتاة
العابدة الضاربة المتفجعة :

هناك على شاطئ كم حواك وكم ضم من ذكريات هواك
تلمل قلبي فوق الرمال « يعانق ذراتها في ابتهاك »
و « يلثم فيها رسوم خطاك »
واجهشت في « وله ضارع » وقد بت من « بأسى الفاجع »
ومن غربة الدار في شقوتين ولم ادر كيف ولم ادر أين
أفتش عن عالي الضائع

بينما نجد الشاعرة في ديوانها الثاني هي المرأة الخصبة المعطاء :
كلما ناديتني جئت اليك (٢)

(١) ص ٨ من ديوان « وجدتها » (٢) ص ٨١ من ديوان « وجدتها »

بكنوزي كلها ملك يديك
بينايبي بانهاري بخصبي
يا حبيبي .

وفي قصيدة « تشك بحبي » (١) نسمةا تقول :
وحين رجعت اليك
رجعت بكل تعش قلبي
« لانشر ظلي عليك
لاعطيك حبي »

فهي الام الحنون المعطية رغم انها تتحدث عن بطل مكافح خاض
الردى ، ورغم انها قد تستشعر العبادة والتفديس للبطولة فتقول :
وهي في استغراقها يجتاحها موج شعور أبكم (٢)
فيه ألوان من « الرحمة » والعشق وتفديس البطولة
فيه احساس العبادة
والتفت عيناهما في نظرة دامعة جذلى طويلة ،
حين مرت بحنو راحتها
فوق جرح كم تمت لو يداها

لقتا في ساحة الحرب ضماده
بل ان الشاعرة نفسها لتي هذا الاحساس
الجديد فتقول :

تلمست تلك الجراح الفوالي (٣)
« وشيء بصدري كحس الامومة »
تلمستها وحنوت عليها
بروحي « الرؤوم » ونفسي « الرحيمة »

بل ان هذا الاحساس العارم بالامومة ليسون
صورها الاخرى ، فنراها في قصيدة « نداء
الارض » تصور العلاقة بين اللاجئي وارضهم
السلبية علاقة امومة ، فتصور النساء بها عالى
الحدود بقولها :

ومرغ كالطفل في صدرها الرحب خدا وفم (٤)
والقى على حضنها كل ثقل سنين الالم
كما تصور احتضان الارض السلبية لجسد
اللاجئي بقولها :

تلف ذراعين مشتافتين
على جسد هامد مستريح

اما ديوانها الاخير « اعطنا حبا » فاذا كنا نجد فيه خيطا واحدا
كاثر باق من تصوير الشاعر الحية العنيفة في قصيدتها « القصيدة
الاولى » حيث تقول :

ها انت في عينيك عاصفة
تجتاحني وهبوب اعصار
ها انت بحر راح ياخذني
في موجتيه اخذ جبصار

فان النغم الغالب الذي تنسج منه بقية ديوانها هو نغم الامومة
المعطاء ، ولذلك نجد كلمات - الخصب - و - السخاء - و - الفيض -
و - الغنى - و - الامتلاء - و - الزرع - و - والبذر - و - العطاء
يكثر تردها في شعرها ، وتعطي الصورة الكاملة للمرأة الطبيعية التي
تؤدي الدور الذي رسمته لها الطبيعة منذ بدء الخليقة : دور المعطاء .
فالشاعرة تعطي الحب من حنانها كما تعطي الحبيب ، فتقول في
« القصيدة الاولى » عن حبها وكان طفلها تسقيه وتناغيه :

اسقيه من عطري اوسده
صدري أناغيه باشعاري

ثم تخاطب المحبوب بقولها :

(١) ص ٩٢ من ديوان « وجدتها » (٢) ص ١٨٥ « وجدتها »
(٣) ص ٤٤ من ديوان « وجدتها » (٤) ص ١٧ من ديوان « وجدتها » .



لهواك كل « مواسمي امتلات »
« وسخت بفيض » جني وأزهار
وتقول في قصيدة « عد من هناك » عن غير الذكرى :
يدعوك يهتف : عد لها

يا طفلها
عد من هناك من البعيد

« لصدرها الحاني الظلال »

فالحب - كما هو في الطبيعة - هو أيضا في احساس الشاء -
مصدر الخصب والفنى والامتلاء : هو الذي يفجر الشعر والحلم ودفع
المنى : غبت ؟ ولو غبت فما زال في (١)

دمي غير منك يرويني
« يخصبني » « يملأ كوني غنى »
يمنحني أجمل ما في الدنيا
الشعر والحلم ودفع المنى

بل انها لتحفنه كما تحضن الام وليدها ، بل تحمله في ذاتها كما يحمل
الجنين : وحين يؤوي الليل اهل الهوى (٢)

« أحضن اشواقى » وأغفو على

ذكرى توافيني

ذكرى هنيهات ملاء فصار

أحملها في « سر تكويني »

والحب فيض يروي القلوب فتزهر :

انت شربت الغمر من حبنا (٣)

وانت « امرعت على خصبنا »

بل هو البذرة التي تزرع في الارض الخصبة فتتفجر فيها كنوز
الخير : اعطنا حبا فالحب كنوز الخير فينا تتفجر

واغانينا ستخضر على الحب وتزهر

وستتهل عطاء

ونراء

وخصوبة

اعطنا حبا فنبتني العالَم المنهار فينا

من جديد

ونعيد

فرحة الخصب لدياننا الجديدة

اما حين يزرع في الارض البوار فانه لا يغل :

لكن علمنا بعد حين

انا زرعتنا زرعتنا في الملح في الارض البوار

انا ضللنا حين القينا البذار

في قلب ارض لا تفل

كان الجفاف نصيبنا ولغيرنا خصب وظل

والحب في مشاعر الشاعرة - هو الباني وهو المحرك للحياة المفجر
لنبتها الدافع الى انتصاراتها فهي تقول :

الهوى كان « لنبني ولنعتي » (٤)

خير ما فينا

لا ليغنيننا

وبحيل النور والخصب ظلما ورمادا

في آغانينا

وتقول ايضا في نفس القصيدة :

اعطنا نورا يشق الظلمات المدهمة

وعلى دفق سنائه

ندفع الخطو الى ذروة قمة

نجنّتي منها « انتصارات الحياة »
والشاعرة تريد ان تعيش الحياة مليئة نابضة مرتعشة ، ولا ترى
في شيء سوى الحب القدرة على ذلك وعلى ان يبلغ بها ذروة الحياة
ويملكها كنوزها :

مازال في نفسي يوم الثلوج (١)

اغنية بيضاء

عميقة الاصداء

أعيشها « أحيا ارتعاشاتها »

.....

وكنت لي يا فنتني الكبرى

قصيدة ، قصية كبرى

« تبض في اعماقي القافية »

وبومها أحسستني يومها

أعاني الحياة في مجدها

وجدتني « ابلغ ذروتها »

رأيتني « أملك ثرواتها »

فالحب « بعيد نسج الحياة جديدا » (٢) وصوت الحبيب « يرف
ويرعش في كل شيء » (٣) ، وهو في نظر الشاعرة المهرب والمنقذ من
الوحدة والوحشة والفراغ ورنابة الحياة ، وهو رأي لها قديم منذ
ديوانها الاول « وحدي مع الايام » ففيه تقول في قصيدة « قصة
موعد » : كفاني بان الهوى قد احوال فراغ حياتي غنى وامتلاء

وفي ديوانها الاخر تقول في قصيدة « وقد حدثتني ذات ليلة :

هتفت من الجانب الآخر

وكنت بعيدة

أهيم وراء شواطئ ذاتي

أهيم بعيدا وليس معي

سوى وحشة الليل في مخدعي

وفي الدار حولي فراغ الصحارى

وصمت القفسار

وكنت وحيدة

أعيش حياتي بغير انتظار

بغير انفعال مثار

وكنت طويت كتاب الحنين

وشوق السنين

واخمدت نارى

.....

ورن هتافك عبر المسافات

يطرق باب انطوائي

« يفجر نبع الحياة بأرضي »

ويلمس عمق سمائي

وفي قصيدة « ذاك المساء » (٣) تصف حالة الفراغ التي تحسها بعد
ان انتهت حكاية حب :

كان الفراغ يخط في عيني ثقله

ونفاهة الاشياء تلقي

ظلها الخاوي بنفسي

وتلف ايامي البطيئات المملة

فحكاية الحب التي أنهيتها

شيعتها

فالحب هو الذي يفجر الحياة وهو دائما مصدر الخلق :

... كان بالامس القريب (٤)

(١) من قصيدة « يوم الثلوج » من ديوان « اعطنا حبا »

(٢) ، (٣) من قصيدة « وقد حدثتني ذات ليلة » من ديوان

« اعطنا حبا » . (٣) من ديوان « اعطنا حبا »

(٤) من قصيدة « الاله الذي مات » من ديوان اعطنا حبا

(١) قصيدة « اليه بعيدا » من ديوان « اعطنا حبا » .

(٢) من قصيدة « اليه بعيدا » من ديوان « اعطنا حبا » (٣) من

قصيدة « غير ان » من ديوان « اعطنا حبا » (٤) من قصيدة

« القصيدة الاخيرة » من ديوان « اعطنا حبا » .

تخلق الاقمار فينا والشموس

ويعطينا كنوزا وكنوز

من رؤى الابداع والخلق وامجاد الخلود

ولئن كان للشاعرة اشعار خالصة في الطبيعة في ديوانها الاول مثل قصيدتي « المروج » و « الفراشة » - الا انها لم تكن تستشعر الحب حتى اصبحت الطبيعة في خدمته - اصبحت اطارا له ، وجوا شعرياً يمرح فيه ، وصورا جميلة ، مشرقة تعبر بها عن مشاعره وطبوقه ، بل قد تجعلها مهربا من غدر البشر وخيبة الحب وماوى تجد فيه الحنان وسكينة الروح (١) . فنحن لانجد في ديوانها الثاني سوى قصيدة واحدة خالصة للطبيعة هي « هنية » تصور فيها لحظة السلام والاتحاد بالطلق التي استشعرتها وهي في « ريفديا قرية الظلال الخضراء » . بينما نجد الطبيعة اطارا ساحرا للحب في اكثر قصائد ذلك الديوان مثل قصيدة « الكون المسحور » و « هل تذكر » او خلال قصيدتها الطويلة « هو وهي » حيث تقول مثلا :

وراح يمر يدا تندي (٢)

على خدها بافتتان وحب

وعانق فيها اشتعال الشباب

وعانق فيها اضطرام الحياة

ونيسان حولهما يتنفس

في الشط عطرا نموما شذاه

وقد سكنت في المكان الظلال

واضطجعت فوق مهد الضياء

واغفت دورب الحدايق في الشمس

ناعمة وارثخت في انتشاء

وكان هنالك برعم زهر

يفتح قرت عليه فراشة

ومدت عليه جناحين تمرر

سكونهما رجفة وارتماشة

مشاهد حين استراحت عليها

عيون الحيين عبر الضياء

بدت لهما « صورة » لتفتح

نفسيهما للهوى والهناء

ونحن لم تكن بحاجة الى الاسطر الاربعة الاخيرة لنعلم ان صبور الطبيعة التي وصفتها الشاعرة كانت لتفتح نفسيهما للهوى ، فمن الواضح ان تلك المشاهد لم تكن مجرد « صورة » لتفتح نفس العاشقين بسبل كانت - في الحقيقة - انعكاسا لما في نفسيهما وخلعا له على مظاهر الطبيعة المرئية . فليست الظلال هي التي « سكنت » ولا دورب الحدايق هي التي « ارتخت في انتشاء » ولا برعم الزهر هو الذي « يفتح » ولا اجنحة الفراشة هي التي ترجف وترتعش ، بل هي نفس الشاعرة التي تشعر بكل ذلك في ذاتها فتخلعه على مظاهر الطبيعة من حولها ، وتعبّر بصورها الخارجية عن عالمها النفسي الداخلي على طريقة التعبير عن المشاعر الداخلية ويمزج بينهما في حلول شعري رائع .

وفي ديوان « اعطنا حبا » لاتزال الشاعرة تتبع هذا النهج في التعبير فتأتي بصور حافلة بنبض الطبيعة مفعمة بأريجها . ففي قصيدة « اليه بعيدا » تطلنا لوحة رائعة ترسمها في لمسات سريعة مرهفة تعطينا بها صورة نابضة متوهجة لاحتساسها النفسي بفرحة الحب :

فاصحب الشمس الى موعدي

اصحبها وفي دمي نقطة

يبعثها الحب فتعطيني

تذوق الحياة حس الجمال

الوهج الضاحك فوق التلال

الخضرة الريا بحضن الجبال

روائح الارض ارتعاشاتها

تكتمتها الوانها كل ما

في الدروب من جمال

ملعون الظلال

ولم تتركنا الشاعرة هذه المرة نحدس طويلا من « الوهج الضاحك » و « نصرة الخضرة » و « ارتعاش الارض » فقد صرحت لنا من البدء بان الحب هو الذي يعطيها هذه المشاعر وينقل هذه الصور من الطبيعة الى داخل ذاتها .

واحساس الشاعرة بالطبيعة احساس اصيل رغم انها اصبحت تضعها في خدمة الحب ، وهو يصل في كثير من الاحيان الى الحلول الصوفي . ولئن كان للشاعرة قصيدة صوفية خالصة في ديوانها الاول - تتوف فيها الى الاتحاد بالطلق - مبعثها صوت المؤذن في الفجر - فان اكثر مشاعرها الصوفية - كان مبعثها مجال الطبيعة . ففي قصيدة « الشاعرة والفراشة » (١) نسمعها تقول :

رنت فتاة الشعر مأخوذة بصورة الطبيعة الخالصة

والافق الغربي تطفو به ألوانه الوردية اللاهبة

كانه أرض خرافية هوت لها شمس الغاربه

ودت وفيها لهف كاسح « لو تأخذ الكون الى صدرها »

« تحضنه » وتשב الروح من أياته الكبرى ومن سحرها

« تعانق الارض تصم السما تقبل الفيوم في سيرها »

وفي قصيدة « اشواق حائرة » (٢) تقول :

فاود لو افنى وادمج في عمق السماء ونورها الباسم

وكذلك قصيدة « هنية » في ديوانها « وجدتها » والتي اشبرت اليها فيما سبق .

وليس هذا فحسب ، فكما ان الطبيعة اطار للحب وباعثة للمشاعر الصوفية فان الحب نفسه باعث لتلك المشاعر بل هو ممتزج بها كما كان المتصوفة يتخذون من محبة المحبوب طريقا للوصول وسبيلا للاتحاد بالطلق . فالحب والطبيعة والاحساس الصوفي اتانيم ثلاثة تمتزج في نفس الشاعرة وتتساقى المشاعر والصور والالوان وان اختلفت النسب من قصيدة لآخرى . ففي قصيدة « سمو » من ديوانها الاول نراها تقول في ختامها :

اخالك صورة حب كبير جلاها لعيني وحي السما

تهييء روحي لصوفية وتنفض عنها غبار الثرى

وفي ديوانها الثاني في قصيدة « انا والسر الضائع » تقول :

لقيته لا حلمنا انما

حقيقة ساطعة باهره

عانقت فيها حين عانقها

الله والحب وسر الحياة

وفي ديوانها الاخير في قصيدة « وقد حدثني ذات ليلة » تعبر عن فرحتها حين حدثها المحبوب في الهاتف فتقول :

ويا لانبعائي

ويا لانخطافي

ويا لانخطافي

وراء حدود الزمان

وفي ديوانها الاخير تختم قصيدتها « اسمك » بقولها :

اسمك لي :

يا كلمة مائي

تجاوز اسم الله في قلبي

وبنفس الطريقة التي تستخدم بها صور الطبيعة للتعبير عن مشاعر

- التتمة على الصفحة ٨٩ -

(١) ديوان « وحدي مع الايام »

(٢) ديوان « وحدي مع الايام »

(١) قصيدة « انطلاق » من ديوان « وحدي مع الايام » (٢) ص ١٧٥

١٧٦ ، ١٧٧ من ديوان « وجدتها »

الحب والخصب

— تنمة المنشور على الصفحة ٣٦ —

الحب ، نراها تستخدم الفاظ المشاعر والشعائر الدينية للتعبير عن مشاعرها فقصيدتها الموجهة للعام الجديد تتخذ عنوانا لها « صلاة الى العام الجديد » (١) وتبدأها بقولها :

في يدينا لك اشواق جديده
في ماقينا « تسابيح » وألحان فريده
سوف نزعجها « قرايين » غناء في يديك
وفي قصيدة « أغنية البجعة » (٢) ، تقول عن الحب :
في الليالي الممطرات الدف شدنا حوله
« تمبدا » أفعمه خصب الهوى شعرا وفنا
وعلى أجنحة النشوة « طوفنا به »
« وتعدنا » لدى « محرابه »
« وتلوننا » كم تلوننا
« سور » الحب لديه كم عزفنا
أغنيات البهجة الكبرى له

وكذلك قصيدة « الإله الذي مات » (٣) ، فالقطع الاول من القصيدة فضلا عن رمز القصيدة ذاته يمثل اكبر تمثيل امتزاج صور الحب والدين في وجدان الشاعرة :

نحن جئننا لنطوي عنده « سفر الذنوب »
« لنصلي ونسب »

وبأبدينا له « كفاة » الشعر « وقران الاغاني »
على اننا نجد في ديوان « اعطنا حبا » بعض التطور في تناول مشاعر الحب ، ظهرت بوارده الاولى في ديوان « وجدتها » في قصيدتي « القيود الفالية » و « لا انفصال » ، وهو اتجاه التأمل في مشاعر الحب الدقيقة واستقصاء خلجاتها الخفية ، بعد ان كان التعبير عنها في ديوانها الاول انفجارات عاطفية لافتة جياشة ، لاستطيع الشاعرة ان تكبح جماحها لتخضعها لتأملها الهاديء المستاني ، بينما قد استطاعت في اتجاهها الجديد ان تحلل بعض مشاعر الحب المعقدة ، وترسم لنا دقائقها الخفية المرفقة ، وفي ديوانها الجديد « اعطنا حبا » نجد لها بضعة قصائد تحاول نفس المحاولة مثل قصيدة « أسطورة الوفاء » التي تسخر فيها او تياس من وجود الوفاء ، وهي في جو هذا اليأس الذي اقتنصتها به تجارب الحياة لا تشور بل تسلم تسليم من ألف الحياة وألف مرارتها حتى فقدت المראה طعمها ، حتى لتكاد تخلو القصيدة من الانفعال مما يجعلها اقرب الى السرد النثري :

اسأل مثلك :

أين الوفاء

وماذا عن الاوفياء

وأين هوائك القديم

وأين النساء

مئات النساء اللواتي حبت

وكل امرأة

تظنك ملك يديها

وتحسب حبك وقفا عليها

بينما تحتفظ قصيدتها التأملي الثانية « الكلمة والتجربة » (٤) بشيء كثير من حرارة الانفعال التي تستلج الصور الشعرية بل والانسجام الموسيقي ، رغم انها تعالجها بطريقة موضوعية فيها تجريد المعنى العام المستمد من تجارب كثيرة سابقة ، لا خصوصية التجربة المرتبطة بعادته

واحدة معيئة ، فتقول عن كلمة الحب :

نسمعها ، نسمعها نغمها

تنساب في لين حريري

فترعش الخصرة فوق التلال

ويستيق الجبال

ويستحيل الكون أغنيته

ثم تأتي قصيدتها التأملي الثالثة « لا مفر » (١) . والشاعرة تصدرها بكلمة ، ثرية هي « لا أؤمن بجبرية تأنيبا من الخارج ، وانما الجبرية تكمن في داخل الذات ، هي جزء لا ينفصل عن النفس ، ومن هنا مأساة وجودنا الانساني » . وهذا المضمون هو - كما يرى القارئ - مضمون عميق مأسوي كبير ، يوجد في النفس التي تعيه الوانا من التأمل والصراع . ولكن الشاعرة تناولت هذا الموضوع - الذي يلح موضوعا لدراما غانية - تناولنا هينا كاد يخلو من الاحساس بوطاة المأساة ، فجاء التعبير عنه فاترا نثريا يكاد يكون خاليا من الصور الموحية ، ومن لدع الصراع :

لو اني رجعت وملء يديه

تجارب عمري وخبرانيه

وما لقتني الحياة الكبيره

وما علمتني السنون الكثيره

لصدت برغمي لخطائيه

ونفس حماقاتيه

لكنك اواجه نفس المصير

ونفس الضياع

ومثل هذا الموضوع كان خليقا - لكي يأخذ ابعاده الحقيقية ويتمثل تمثلا كاملا بكل جبروته - ان يضمن في اسطورة او في رمز كلي جامع ، تثرى عن طريقه الصورة الفنية ، ويتحقق لها الكيان الكامل الصلب التحيز الذي يهز وجدانا ، فالشعر الفكري او التأمل لا بد - لكي يعتبر شعرا - من ان يمر اولا بالوجدان وتشحنه العاطفة بحرارتها وبثريته الخيال - الذي أبقتنه العاطفة - بصوره الجسم الخلاقة .

على ان شاعرنا وان كانت قد نجحت نجاحا كبيرا في قصيدتيها التحليليتين اللتين اشرت اليهما في ديوان « وجدتها » فان اتجاهها الحقيقي هو في التعبير العاطفي النطلق انطلاقا مباشرا حرا كطبيعتها التي تتركه القيود وتتحدى الجدران . وهي قلما تلجأ الى الرمز ، وان لجأت اليه فلن تجد فيه غموضا كثيرا . ورغم انها نجحت نجاحا رائعا في محاولة في قصيدتها « الصخرة » (٢) ثم « دوامة الغبار » - الا انه ليس اتجاهها الاصيل ، فهي لم تلجأ اليه او الى شيء منه في ديوانها الاخير « اعطنا حبا » الا في ثلاث قصائد : « الإله الذي مات » و « الهزيمة » و « رجوع الى البحر » . وفي هذه القصيدة الاخيرة ترمز الشاعرة بالبحر للقلق والتيه والضياع بل للنكوص بعد ان وجدت الجزيرة التي طالما حلمت بها ليست سوى قفر ملح لانتبت فيه بذرة الحب . والرمز في هذه القصيدة قد اعطاها عمقا وتجسيدا واعطاها الصورة الكلية الموحية بالصور الجزئية النابضة .

على ان اجمل ما في شعر فدوى هو ذلك الانطلاق العاطفي الجنج الذي ينبض صدقا وحرارة ، وينساب في بساطة وحرية وعذوبة ورقة ، ولا اشعر اني قرأت مرة شعر فدوى - حتى قصائدها الحزينة ، الا واحسست بالانتعاش والتفتح والانطلاق ، فكان روحها فراشة تنبض بالحياة وترعش خفقاتها وسط روضة مشرقة بالزهور مفعمة بالعبير ثم تمضي تحلق وتحلق وتعلو وتعلو ، حتى تقيب في الاثير وتتحدد بالطلق . وهذا الاثر الذي تبعثه في النفس يوحي به - فضلا عن تدفق مشاعرها ، واطلاقها لها اطلاقا حرا حتى من الاسطورة والرمز - يوحي به كثرة استخدامها لالفاظ « العرش » و « الانتفاضة » و « النفض » و « الايقاظ » و « الاختلاج » و « الرفيف » ، و الزهوة والازهار

(١) من ديوان « اعطنا حبا »

(٢) من ديوان « وجدتها »

(١) ، (٢) ، (٣) ، (٤) من ديوان « اعطنا حبا »

الى السيطرة على الشاعر واحكام قيادتها والى الاختفاء خلف الرمز،
والى اخفاء التجربة الخاصة خلف المعنى العام الذي يشير اليه ، بينما
شعر فدوى شعر ذاتي منطلق لا يطبق الصبر للترصد والاختفاء ، ولا يطبق
كبح الشعور الذاتي لتجسيده في صورة مجسمة تلوح - ظاهريا - منفصلة
عن تجربة الشاعر الذاتية الخاصة .

ولا يستطيع ان انهي حديثي عن ديوان فدوى الاخير وعسن
وسائلها في التعبير دون ان اشير الى قصيدة « غيران » ، فكم فيها
من الرقة والحنو كأنما هي ام تحنو على صغيرها تدله :
غيران يا زنبق ! ..

غيران يا كنز امانينا ؟
اذن لمن صغنا اغانينا ؟
لمن منحنا خير ما فينا ؟
يا غينا الحبيب يا زنبق

وقد وفقت الشاعرة في التعبير عن هذا الاحساس ، ليس فقط
بالنساءل المستنكر الذي يتردد في رقة بالغة من حين لآخر في ثنايا
القصيدة والتي قصرت عن عمد عن باقي الاسطر لتوحي احياء دقيقا
مرهفا بالحنان المدلل الرفيق الذي يشبه حنان الام فكانني بها تميّل
حانية عليه وتقول :

غيران يا زنبق ؟

أو

ونحن هل نجحد ؟

أو

من قال يا زنبق ؟

وما كانت الشاعرة لتستطيع ان توحي لنا احياء حيا بهذا الاحساس
لو جاءت اسطر القصيدة كلها متساوية الطول .

واخيرا وانا احبي الشاعرة الموهبة التي قالت عن نفسها في ديوانها
الاول :

لم تك الا نغما شاجيا على رباب الشوق والصبوة

احب ان اسألها ، اما تخشى ان تكون مواقف الحب ومساائله - في
حدود ما يتاح لها من تجربة - قد استنفدت في دواوينها السابقة ؟ وانها
قد تكون تكررت في بعض القصائد ؟ ... ولئن كانت قد جددت في
صورها او في طريقة التعبير احيانا اما تخشى ان تجد نفسها تكرر ذاتها
مضطرة اخر الامر ؟ لملي اطمع في ديوانها المقبل ان تجد اهتمامات
اخرى وان تزود افاقا جديدة حتى نظل دائما نتمتع بفنّها الموهف
الخلّاق .

ملك عبد العزيز

صدر حديثا :

لهات الحياة

مجموعة شعرية وجدانية

للدكتور يوسف عز الدين

دار العلم للملايين

و الطراوة والندوة والوهج والمعبّر
واذا كان يقبل على ديوانها الاول حدة المشاعر وعنفها واصطناع مبالايتها
من البحور الطويلة في كثير من الاحيان ، واستخدام الالفاظ التي تحمل
قدرا من الجزالة - الا انها لم تلبث في ديوانها التاليين ان مالت اكثر
الى الرقة والرهافة التي تلائم الشاعر الجديدة التي تفجرت في ذاتها -
مشاعر الامومة الحانية المعطية ، كما اصبحت اكثر تصرفا في الاوزان
لتلائم في دقة بين مشاعرها وموسيقى نفسها . ولكنها كانت في الحالين
حريصة دائما على انتقاء اللفظ الدقيق الانيق المعبر ، فلا تنساق وراء
الذاكرة في اجتلاب الفاظ لا ضرورة لها ، اولا تعبر تعبيرا دقيقا عمسا
في نفسها .

على ان هناك اتجاها جميلا لاحظته في ديوانها الاخير « اعطنا حبا »
وهو استخدام بعض الصور التي تحمل سذاجة ورهافة ساحرة من مثل
ما يستعمل في الشعر الشعبي فيكسبها نضرة والفة تلمس القلب . ففي
قصيدة « يزورنا » تقول :

« مدى على الدرب بساطا حرير »

وجدولا من عبير

« يحمل من أهوى الى دارنا »

كما تقول :

يزورنا في الجمعة المقبلة

« وددت لو افرش عيني له »

وددت كم وددت لو في يدي

مملكة الضياء ، لو في يدي

« أشيد من نجومها سلما »

لسدارنا

اشيده من اجله حينما

يزورنا »

كذلك استعمالها لكلمة « الله » كما نستعملها في حديثنا اليومي
لاظهار غاية الإعجاب :

يزورنا في الجمعة المقبلة

الله ! هذا الوعد ما أجمله

او في قصيدة « يوم الثلوج » (١) :

الله ما أحلاه يوم الثلوج !

ولغدوى بعض الصور الكلية التي قد تصل الى مرتبة الرمز الكامل
الذي قد يستغرق القصيدة من بدايتها حتى نهايتها كقصيدة « العودة
الى البحر » التي اشترت اليها او التي تستغرق جزءا من القصيدة ، مثل
قصيدة « هزيمة » (٢) التي تستخدم في الجزء الاوسط منها صورة
الجدار رمزا لما قام بين الحبيبين من ظنون وشكوك فقد فرغت منه صورا
جزئية تناسبه وتتمشى معه لتكمل بها هيكل الصورة . وقد وفقت
الشاعرة في هذه الصورة ، كما وفقت في قصيدة « العودة الى البحر »
توفيقا رائعا ، ولكن ما تحذفه فدوى هو الصور الجزئية النابضة
بالحرارة والحيوية ، معن اجمل صورها - غير ما ذكرت في مقتطفاتي
السابقة - قولها مثلا :

اسمك ؟

باطلة فجر على

تعثري في عثمة الدرب

او قولها :

لهواك كل مواسمي امتلات

وسخت فيض جنى وازهار

لهواك افافي مرصعة

يزهو السنا في صدرها العاري

ذلك ان الرمز الكلي الذي يستغرق القصيدة كلها كثيرا ما يحتاج

(١) ، (٢) من ديوان « اعطنا حبا »

الدكتور محمد مندور والنقد ...

تقديم فاروق شوشه

السؤال الاول :

بدأتم حياتكم بدراسة الاداب والقانون معا .. وحصلتم من الجامعة على ليسانس في الاداب والحقوق معا .. لماذا التزمت بعد ذلك الخط الادبي وحده ؟ وهل أفدتكم كناقدا من هذه الدراسة القانونية ؟

الاجابة :

الواقع ان اختياري عضوا في بعثة كلية الاداب وسفري الى سوريا بباريس عام ١٩٣٠ هو الذي وجه خط حياتي الرئيسي نحو الادب مع اني كنت افضل اول الامر ان أحترف القانون ، وان يكون الادب مجرد هواية . وكان من الممكن بحكم تفوقي في ليسانس القانون ايضا ان ألتحق بالسلك القضائي ، ولكن تعيني عضوا في بعثة الاداب تم بمجرد حصولي على ليسانس الاداب عام ١٩٢٩ ، وان يكن السفر قد تأجل عاما اعتبرنا فيه بعثة داخلية بكلية الاداب نفسها ، لتعلم اللغة الفرنسية التي سنتلقى بها دروسنا في باريس . وليسانس القانون لم احصل عليه الا في سنة ١٩٣٠ لان مدة الدراسة بكلية الحقوق كانت أطول من دراسة الاداب بعام .

وعند عودتي من البعثة في سنة ١٩٣٩ عينت مدرسا بكلية آداب القاهرة لمدة عامين ، ثم مدرسا بآداب الاسكندرية لعامين آخرين ، وهذا العمل حدد خط سيرتي في الحياة وهو دراسة وتدريس الاداب ونقده . وبعد استقالاتي في سنة ١٩٤٤ للعمل في الصحافة وميادين الحياة الحرة كانت مهنة التدريس قد علفت بروحي فلم أتخل عنها حتى اليوم في الكليات والمعاهد العليا كاستاذ متدرب .

ومع ذلك فقد نزع نفسي الى الاستفادة في حياتي العملية من دراساتي القانونية في مصر والخارج ، فعملت محاميا في سنة ١٩٤٨ لمدة أربع سنوات ، ولكنني أحسست ان مهنة المحاماة لا تتسع نزعاتي الثقافية ولا تكاد تتسع للاستفادة من كل الثقافة القانونية التي حصلتها في القاهرة اولا ثم في باريس ثانيا ، حيث واصلت تلك الدراسة وبخاصة في ميادين الاقتصاد السياسي والتشريع المالي . فمعظم القضايا تحتاج الى مهارة في الاجراءات اكثر مما تحتاج الى ثقافة قانونية واسعة ، والرافعات تكاد تقتصر على مناقشة وقائع واحداث وهكذا رأيتني اعود الى حقلي الاول : حقل القراءة في كتب الادب والفن والثقافة العامة ، والكتابة فيه سواء في الصحف والمجلات ام في الكتب ، فضلا عن القيام بالتدريس بصفة مستمرة .

واما عما أفدت كناقدا من دراساتي القانونية ، فأجب ان أقول ان الدراسة القانونية تكاد تشبه في قدرتها على تنظيم التفكير ودقته ووضوحه الدراسات الرياضية ، وبذلك تنمي عند الناقد القدرة على الشرح والتعليل واستقصاء الاحتمالات والترجيح بينها ، كما انها تزود الناقد بمعرفة واسعة بحياة المجتمع وعلاقاته . وما القانون الا احكام على هذه العلاقات من وجهة نظر المجتمع ، والادب كما هو معلوم يدرس هو الآخر علاقات الحياة ، ولا بد ان تكون له وجهة نظر

في الحكم عليها من الوجهة الانسانية والاخلاقية التي قد لا يحكم عليها القانون ، ويترك هذا الحكم للاخلاق والمواضعات والقيم الانسانية العامة ، وفي اعتقادي انني قد أفدت من دراسة القانون مزيدا من الدقة والوضوح والتزام الروح العلمية والتحكم في شطحات النفس بقدر المستطاع حتى لا يتسرب الهوى الى نقدي .

السؤال الثاني :

لو حاولنا تتبع نموكم الفكري خلال حياتكم المديدة .. ما المعالم الرئيسية لهذا النمو ؟

الاجابة :

هذا النمو قد ابتداء قطعاً منذ مرحلة تعليمي الثانوية ، ففي هذه المرحلة انتقلت حياتي انتقالاتا كبيرا اذ تخلصت من مدرسة الالفسي الابتدائية بمشيا القمع ، حيث كانت قسوة المدرسين والناظر وضربهم البرح يعوق نموي الفكري بل يشله ، وما ان التحقت تلميذا داخليا بمدرسة طنطا الثانوية حتى أحسست بملكاتي تأخذ في التفتح ورغبتني في التحصيل تزداد ، ومنذ تلك المرحلة ابتداء تفوقي في الدراسة تفوقا أغرائي بالمطالعات الخارجية وبخاصة اثناء الاجازات الصيفية ، حيث كنت افرغ لكتب الادب اطالعها في لذة وسط الحقول ، ولا زلت أذكر كيف كانت تهزني عندئذ كتب مصطفى لطفلي المنفلوطي بعاطفيتها المتدفقة . بل وأخذت اتصل منذ تلك المرحلة بكنوز الادب العربي القديم « كالكمال » للمبرد ، و « العقد الفريد » لابن عبد ربه ، ثم كتاب « الاغانى » موسوعتنا الادبية الكبرى .

وجاءت خطوة النمو التالية في رحلة الجامعة المصرية بالقاهرة ، وهي مرحلة اعتبرها مرحلة توجيه وتشويق للثقافة العالية ، ولا اظن اننا وجدنا فيها ما يشبع كل رغباتنا التي تفتحت وانما وجدنا بعضا من ذلك خارج الجامعة من القالات الثقافية التي كانت تنشرها عندئذ مجلات كبيرة أخشى الا يجد شبابنا اليوم مثيلا لها ، مثل « السياسة الاسبوعية » كما وجدنا بعضا آخر في عدد من الكتب والاعمال الادبية التي كانت تترجم عندئذ على قلة ، ومع كل ذلك ، فواجب الصدق يقتضي ان أقرر ان اتصالي بالثقافة العالية ، ومحاولة تعمقها وتشرب روحها ومفاهيمها لم يتم على الوجه الاكمل الا عندما اتيت لي فرصة السفر الى باريس واتقان اللغة الفرنسية على نحو يجعل منها اداة تحصيل قوية مسعفة . وحتى اليوم لا زلت اعتقد بضرورة اتقان كل مواطن مثقف للغة عالية واحدة على الاقل . فهذه اللغة يستطيع ان يقرأ امهات المؤلفات التي تكتب بجميع لغات العالم لان اصحاب كل لغة عالمية كبيرة يسارعون الى ترجمة امهات ما ينشر بكافة اللغات الاخرى ، وان كنت لاحظ لحسن الحظ اننا قد اخذنا نلفظ اللى أهمية الترجمة الى العربية ومنها على نطاق واسع ، وطربت ايما طرب عندما قرأت بين قرارات المؤتمر العام لاتحادنا القومي انشاء مؤسسة تختص بالترجمة .

واما عن مراحل نموي الفكري بعد عودتي من البعثة فيمكن

اجمالها في مرحلتين : مرحلة اكااديمية ، وهي مرحلة تدريس بالجامعة ، تأثرت فيها بنوع خاص بثقافتني اليونانية القديمة والفرنسية التي حصلت بها بباريس ، وحاولت الافادة منها في دراستي لادبنا العربي القديم على نحو ما هو واضح في كتابي عن « النقد المنهجي عند العرب » ثم في ابحاثي في الادب العربي الحديث وقضايا الادب ومناهج دراسته على نحو ما هو واضح في كتابي في « الميزان الجديد » فضلا عن كتابي العزيز على نفسي « نماذج بشرية » ، وكانت الخطوة الكبيرة الحاسمة في حياتي ونموي الفكري هي خطوة استقالي من الجامعة وعلمي في الحياة العامة حيث عرفت تلك الحياة معرفة مباشرة وثيقة .

السؤال الثالث :

عند عودتكم من الدراسة في اوربا كنتم من المتحمسين للنقد التأثري على نحو ما يتضح في كتابك الاولين « النقد المنهجي عند العرب » و « في الميزان الجديد » فضلا عن كتابك « نماذج بشرية » الذي يتضمن تأراثك بالشخصيات الادبية العالمية التي خلقها عمالقة الادب في مختلف اللغات . ثم أخذتم تتطورون بعد ذلك نحو النقد الموضوعي . . . واخيرا انتهيت الى ما يمكن ان يسمى بالنقد المتأثر بالواقعية الاشتراكية . .

ما هي في رأيكم اسباب هذا التطور ؟ وما مراحلها ؟

الاجابة :

عند أول عودتي من الخارج كنت غارقا في الدراسات الاكاديمية وكانت الاداب الكلاسيكية وبخاصة اليونانية القديمة والفرنسية قد بهرتني بجمال قواها الفنية وتعبيرها البياني . ومنهج تدريس الادب في الجامعات الفرنسية يقوم على ما يسمونه بشرح النصوص فكنا خلال السنوات التي قضيتها بالسوربون نستمع الى اساتذتنا الكبار وهم يضعون أصابعهم على مواضع الجمال في كل تعبير ، ففرسوا بذلك في نفوسنا البحث عن الجمال في تفاصيل العمل الادبي ، حتى رسخ في نفوسنا ان الادب فن جميل قبل كل شيء ، وان القيم الجمالية هي التي تضمن للعمل الادبي الخلود ومن الواضح ان التدقيق الشخصي هو السبيل الى ادراك مواضع الجمال عن طريق الاحساس بها وهذا هو مضمون المذهب التأثري في الادب لان الادب هو ما يثير فينا بفضل خصائص صياغته احساسات جمالية وانفعالات عاطفية ، والمذهب التأثري لا بد منه في كل نقد لان اي تحليل موضوعي لا يمكن ان يفني عن التدقيق الشخصي .

وعلى اساس هذا التكوين النفسي الخاص صدرت عن المذهب التأثري في كتيبي الاولى مثل « النقد المنهجي عند العرب » الذي فصلت فيه بين نقاد العرب القدماء التأثريين من امثال : الإمدي والقاضي الجرجاني في كتابيهما « الموازنة بين الطائيين » و « الوساطة بين المتنبي وخصومه » بينما أنكرت جدوى اصحاب القواعد والمبادئ البلاغية والبدئية كقدامة بن جعفر وأبي هلال العسكري وغيرهما ، ثم كتابي « في الميزان الجديد » الذي دافعت فيه دفاعا حادا عن المذهب التأثري في النقد من الناحية النظرية ، كما تناولت بنفس المنهج عددا من شعرائنا وأدبائنا العرب الحديثين ، وتحملت حماسة هارة لما سميت عندئذ بالشعر المهموس ، وكذلك الامر في كتابي الثالث « نماذج بشرية » حيث سجلت ما أوحى به الي النماذج البشرية الخالدة مثل : هاملت - فاوست - فيجارو - بياتريس - أوليس - دون كيشوت وابراهيم الكاتب وغيرها . ولهذا المنهج النقدي انصاره الخالدون الذين تتلمذت عليهم من امثال جولييمتر وإميل فاجيه اللذين كنت أجد في كتبهما النقدية متعة روحية وجمالية لا نظير لها ترفع هذه الكتب الى ارقى مستويات الادب الانساني الخلاق .

واما بدء تطوري نحو النقد الموضوعي فمن الممكن تحديده على

وجه دقيق باستقالي من الجامعة ونزولي من برجها العاجي الى سفح الحياة صحفيا ومحاميا خالط الناس وبخاصة عامتهم وأحس بمشاكلهم ورأى لها فأنفعل بها وأخذ يحس بأنه لا ينبغي ان يقتصر الادب والادباء وهم اكثر الناس حساسية على التمتع بالقيم الجمالية في الادب وتقليبها على ما سواها ، وكان الادب متاع الخاصة وحدهم ، فخرجت عن انانيتي لانتور شيئا فشيئا نحو الجماعة ومشاورة الناس مآسيهم ، وساعد على ذلك اهتمامي بالمسائل العامة في الصحافة والبرلمان ، وادراكي لمواضع شكوى شعبي ، وفي نفس الوقت أخذت قراءاتي تتسع وتتصل بمذاهب الفكر والاجتماع الجديدة كالذهب الاشتراكي الواقعي والادب الذي صدر عنه ، وهكذا رأيتني أبحث في الاعمال الادبية التي أعرض لدراستها ونقدتها عما تقدمه للبشر من خير ، وعن دورها في تطوير الحياة نحو ما هو افضل ، او على الاقل تهئية النفوس للعمل لتحقيق ما هو افضل بحيث أصبحت اعتقد ان القيم الجمالية ما هي الا الفلاف الحلو الذي يجب ان تغلف به القيم الانسانية الرفيعة التي يجب ان يتفحصها كل عمل ادبي كبير ، ولا يمكن ان تقصد هذه القيم الجمالية لذاتها ، واذا كنت لا زلت اعتقد ان هذه القيم الجمالية هي التي تميز الادب عن غيره من الكتابات فما ذلك الا لانها تعتبر أقوى وسيلة في فتح ابواب النفوس البشرية امام الاديب وتمكينه من ان يحدث فيها التأثير الخير الذي يجب ان يسعى الى احداثه ، كما ان هذه القيم الجمالية كثيرا ما تعتبر وسيلة مرهفة ، للتعبير عن الظلال والالوان العاطفية والتأملية الدقيقة المرهفة.

واما عن الواقعية الاشتراكية وتأثري بها ، فنأتج عن احساسني بحاجة مجتمعا بل وحاجة الانسانية كلها في مرحلتنا الراهنة ، فهي واقعية تؤمن بالانسان وتثق فيه وتدفعه الى العمل لتحسين مصيره ومصير الانسانية كلها ، والسير بها نحو ما هو افضل واكثر سعادة للبشر ورخاء واطمئنانا ، وانا بطبعي شديد الاحساس بمشاكل الفير ومواضع شكواهم وبودي لو استطعت ان اسهم في اسعاد الجميع .

السؤال الرابع :

باعتباركم واحدا من كبار رواد المدرسة الواقعية الاشتراكية في النقد . . ما هي في رأيكم القيم الاساسية لهذه المدرسة ؟ وما هي مقاييس الحكم لها او عليها ؟

الاجابة :

الواقعية الاشتراكية في النقد ، تطالب الاديب بان يكون له هدف مما يكتب ، فلا يهرب من واقع حياته وواقع مجتمعه الى تهويمات الخيال او يتوقع على نفسه او يؤولي الى برج عاجي يتأمل مجتمعه وانسانيته وهي تحترق عند السفح ، واذا نزل الاديب الى السفح لا تكفي الواقعية الاشتراكية منه بأن يدعي ان عمله هو تصوير واقع الحياة مع التزام موقف سلبي من هذا الواقع ، بل يجب ان يكون له هدف من هذا التصوير ، وان يوحي اليها بهذا الهدف من خلال عمله الادبي نفسه بطريق غير مباشر حتى لا يتقلب الادب الى خطب منبرية ، ولكن هذا لا يعفيه من ان يكون له رأي في هذا الواقع وتوجيه ازاءه ، اي ان يقول لنا شيئا من خلال تصويره لذلك الواقع ، كما تطالبه بان يتخير من الواقع ما هو اوسع واعمق جدوى على الناس ، وبخاصة على عامتهم التي تكون عصب الحياة وجمهرتها العظيم ، ثم هي فوق ذلك تسعى الى ابراز مواضع القوة والصحة في المجتمع وافراده ، وتصدر عن روح تفائلة تثق بقدرة الانسان على تقليب عوامل الخير في نفسه بفضل نموه العقلي وتقدمه العلمي وحسن ادراكه لحقائق النفس البشرية وحقائق الحياة الاجتماعية ، وتؤمن فوق كل ذلك بانه اذا كان الخير والشر اصليين في الانسان الا ان سلامة الحياة الاجتماعية وحسن تنظيمها واقامة العدل فيها كيلة بان تغلب نزعة الخير في الانسان على نزعة الشر بحيث يثق الانسان في نفسه

ويثق في غيره ثقة تصلح أساسا للعمل الجماعي الخلاق من أجل
سعادة البشر .

والواقعية الاشتراكية لا يمكن مع كل ذلك ان تغفل القيم الجمالية
في الادب ، لان هذه القيم هي وحدها التي تميز الادب عن غيره من
الكتابات كما سبق ان قلنا . وعندما يظن بعض الغافلين ان كتاباتهم
يمكن ان تعتبر من الادب الواقعي لمجرد حديثها عن مشاكل المجتمع
او صدورها عن هدف او فلسفة متفائلة مع الجهل المطبق بالقواعد
الفنية لكل فن من فنون الادب وطرائق التعبير الفني الجميل بواسطة
اللغة ، فاني كناقد لا أمك لا ان احاول ردهم عن هذا الفئ وان أدب
ما يكتبون وأرفضه ، فالقياس عندي ذو شقين ، شق يختص بسلامة
المضمون ، وشق يختص بجمال الصورة وجمال التعبير ، والاديب الذي
يحرم نفسه من القيم الجمالية او يهملها او يعجز عن تحقيقها فسي
عمله الادبي مثله كمثل الجراح الذي يريد ان يجري عملية جراحية
في المخ بسكين البصل ، واذا صح ان الاديب جراح العقول ومهندسها ،
فمن اوجب ان تكون اجهزته مرهفة ، والقيم الجمالية هي التي
ترهف هذه الاجهزة .

وهكذا اصبحت اليوم أنقد كل عمل ادبي واحكم له او عليه ،
جامعا بين هذين الشقين : شق المضمون والشق الذي نسميه بالصورة
او الفورم Form الجمالية .

السؤال الخامس :

الى اي حد كان تأثركم بالجيل السابق من أدبائنا ونقادنا الى
جوار تأثركم بالمدارس والمذاهب الادبية والنقدية في الخارج ؟
وما هو تقويمكم للآثار التي خلفها الجيل السابق في ميدانسي الادب
والنقد ؟

الاجابة :

تأثرت قبل سفري الى الخارج بالدكتور طه حسين في الصبر
على فهم النصوص العربية القديمة وتذوقها فهو يحذق هذه الامور ،
وان كنت اعتقد ان تأثيره الاكبر كان كموجه نحو الثقافة العالمية
وبخاصة اليونانية القديمة والفرنسية التي كان ولا يزال يتحمس لها
حماسة ظهر اثرها في كتابه اللاحق عن « مستقبل الثقافة في مصر » ،
ويريد ان يضم هذه الثقافة الى ما سماه ثقافة البحر الابيض المتوسط
بما فيه شماله الاوروبي ، وكان لهذا التوجيه اثره في تشوبي لدراسة
هذه الثقافة وتعمقها قدر استطاعتي .

وتأثرنا بالاستاذ عباس محمود العقاد في ناحيتين ايضا ، اولاهما
وصلنا ونحن شبان بقبضاي الفكر العالية بفضل مواصلته الدؤوب على
مطالعة امهات الكتب العالية الحديثة باللغة الانكليزية التي استطاع
ان يتقنها بنفسه ، ثم قيامه بعرض القضايا الكبيرة التي تتناولها
تلك الكتب ومناقشتها .. ولا زلت اذكر انني افدت كثيرا من كتابيه
القديمين : « الفصول » و « مطالعات في الكتب والحياة » اللذين
تضمنا مجموعات كبيرة من مقالاته . واما الاتجاه الثاني فقد جاءنا من
حملته العنيفة هو وزميله المازني في كتابهما « الديوان » على ادبنا
العربي التقليدي ودعوتهما الى التجديد والتطور والنقد ، فكان
العقاد في نظرنا عندئذ من رواد الثورة الفكرية والادبية ودعاة
التطور والنقد ، وقد وجه بذلك مشاعرنا نحو ما عرف باسم شعر
الوجدان . فلذلك تراني أعجب اليوم من التطور العجيب الذي طرأ
على العقاد شيئا فشيئا حتى اصبح اليوم رائد المحافظين التزمين ،
الساخرين على كل تطور أو تجديد في ميادين الثقافة والادب والفكر .
وافدت من ابراهيم عبد القادر المازني وبخاصة من كتابيه
« حصاد الهشيم » و « قبض الريح » ومقالاته فائدة كبرى من الناحية
الجمالية . فالمازني كان فنانا قبل كل شيء ، بينما كنا نعتبر العقاد
مفكرا ، وكما سحرني روح الدعاية الاصلية عند المازني ورهافة احساسه

وصدق تذوقه للادب من ناحية الجمالية .

وافدت من الدكتور محمد حسين هيكل ومن منهجه التاريخي
العلمي في البحث فائدة كبرى وبخاصة من كتابه الاول « في اوقات
الفراغ » . ثم تصادف ان وقعت على كتاب فريد لهيكل لا ادري كيف
اختلف من تراننا وهو كتابه عن « جان جاك روسو - حياته ومؤلفاته »
الذي اصدره في ثلاثة اجزاء صغيرة على ورق جرائد وطباعة سيئة ،
ولكني احسست رغم غصاصة شبابه انه كنز ثمين ، وقرأته بعناية ،
بل ودرسته خلال احدى اجازاتي الدراسية في الجامعة ، فحدث في
نفسي ثورة فكرية عارمة لا اظن انني احسست بمثلها الا عندما قرأت
بعد ذلك لاحد رواد الحرية الفكرية الكبار في بلادنا وهو سلامة موسى ،
وكان اول كتاب قرأته له وتأثرت به ايما تأثر هو « مختارات سلامة
موسى » .

ومع كل هذا فاني اعترف بان تكويني الفكري النهائي لم يتم
الا في اوربا وبفضل الثقافة العالية التي استطعت تحصيلها هناك ،
وبخاصة الثقافة اليونانية القديمة والفرنسية ، ثم واصلت الاطلاع
فيهما قدر ما تسمح ظروف حياتي العملية بعد عودتي من الخارج
لاستفيد من كل ذلك في دراساتي لادبنا العربي وبخاصة ادبنا الحديث
والمعاصر الذي يستأثر اليوم بكل جهد .

السؤال السادس :

من الواضح انكم اول من افرد لموضوع « النماذج البشرية » مكانا
بيند راساتنا الادبية الحديثة .

ما الذي لفت نظركم الى أهمية هذه الدراسة ؟ ولماذا لم تكثروا
من اختيار نماذج بشرية من ادبنا العربي عموما .. والمعاصر خصوصا ؟

الاجابة :

اما الذي لفت نظري الى موضوع النماذج البشرية فقد كان
طبعاً دراسي في الخارج ، حيث يعنى اساتذة الادب ونقادها بتحليل
ووصف النفوس البشرية مجسدة في الشخصيات التي خلفها او
سجلها وحللها كبار كتاب القصة والمسرحية شعرا ونثرا .. واذكر انه
كان من المقرر علينا في ليسانس الادب الفرنسي تحليل قصة « مدام
بوفاري » للقصاص الاكبر غوستاف فلوبير ، وهي القصة التي ربما
كانت اقوى واروع ما عرفت الاداب العالمية من قصص ، وكان من بين
المراجع التي ارشدنا اليها استاذنا الفرنسي كتاب لناقد كبير اسمه
« ديميل » وكان عنوان الكتاب « لبوفارية » واشترت هذا الكتاب
وقرأته ، فتأثرت به تأثرا كبيرا ، اذ رأيت فيه باستقصاء
شخصية « مدام بوفاري » وتتخذ من تحليله اسسا لفلسفة نفسية
عامة سماها « البوفارية » ولخصها في وجود نزعة غريبة مركبة
متناقضة في بعض النفوس البشرية التي قد لا تؤمن بشيء ولا تسرى
للحياة جدوى ، ومع ذلك تشقى بظما لا يروي لكافة القيم المثالية
المطلقة ، على نحو ما كانت مدام بوفاري . ورأيت في هذا التحليل
منهجاً أدبياً طريفا حبيب الي فكرة دراسة الشخصيات الادبية الخالدة
على أساس تأثري اي على أساس تحليل ما توحى الي به هذه
الشخصيات من قيم واحاسيس ، وان كنت قد حرصت على ان اظن
دائما قريبا من النصوص الاصلية ، حتى تجمع دراساتي بين الموضوعية
والذاتية ، في كل منسق خال من التعسف او الشطط ، وفي رأيي
ان هذا الكتاب « نماذج بشرية » من خير ما كتبت من كتب .

واذا كنت لم اذكر فيه من النماذج المختارة من ادبنا العربي
عموما والمعاصر خصوصا ، فذلك لاني لم اعثر في ادبنا على مثل تلك
النماذج العالية بحكم حداثة فن القصة والمسرحية في ادبنا ، ومع
ذلك فقد اخترت « ابراهيم الكاتب » للمازني بين تلك النماذج ، وبعد
صدور الكتاب حلت بعض النماذج العربية الاخرى كشخصية
البرجوازي الصغير احمد عاكف ، في قصة نجيب محفوظ : « خسان
الخلي » .

السؤال السابع :

من النادر ان نجد بين نقادنا مثيلا لكم في متابعة انتاجنا الادبي المعاصر خاصة الشعر منذ مطلع هذا القرن حتى اليوم ، وقد تجلّى ذلك في سلسلة الكتب التي نشرها لكم معهد الدراسات العربية بالقاهرة ، فهل لنا ان نعرف من نتائج هذه الدراسة الخطوط العامة التي انتهت اليها بالنسبة لادبنا المعاصر ؟ وما رأيكم في مستقبل هذا الادب والشعر خاصة ؟

الإجابة :

لقد كنت احس وأنا أدرس أدبنا العربي المعاصر عامة والشعر خاصة ، انني أجوس في أدغال يختلط فيها العوسج بالريحان ، ولا تتميز فيها مسالك ، وبشيء كثير من الصبر والناة واستقصاء النصوص ، اظن انني قد استطعت ان احدد معالم الطريق واشخص خصائص كل مدرسة أو تيار شعري جديد ، فالي جوار مدرسة البعث التقليدية المثلثة في : البارودي وشوقي وحافظ والجارم وعبد المطلب وغيرهم ، اوضحت معالم مدرسة الوجدان الجديدة بشعبها الثلاث المتوازية ، وهي شعبة مطران وشعبة العقاد والمازني وشكري التسي سميتها مدرسة الديوان وشعبة المهجر وبخاصة الشمالي منه ، ثم تابعت هذا التيار الوجداني عند جماعة أبولو بريادة الشاعر احمد زكي ابو شادي وانتهيت اخيرا الى مدرسة الوجدان الجماعي التي نسميها اليوم بمدرسة الاتجاه الواقعي ، كما خطت لتطورات الشعر النسائي وتحرده شيئا فشيئا من التقاليد الخائفة لوجدان المرأة وعاطفتها المشروعة فضلا عن مساهمته في قضايا الحياة العامة وتطورها . واذا كنت قد افردت كتابا من ثلاثة اجزاء لتطور الحركة الشعرية العامة منذ اوائل هذا القرن حتى الان ، فاني قد افردت مع ذلك كتابا خاصة لعدد من شعرائنا وكتابنا المعاصرين الكبار مثل ولي الدين يكن وخليل مطران واسماعيل صبري وابراهيم عبد القادر المازني .

كما تناولت تطور حركة النقد والنقاد وبخاصة نقاد الشعر فسي سلسلة من المقالات الضافية بمجلة « المجلة » ابتدأتها بالشيخ حسين الرضوي صاحب « الوسيلة » ثم ميخائيل نعيمة صاحب « الفريل » فالمازني فالعقاد ، وارجو ان تتاح لي الفرصة لاتمام هذه السلسلة وجمعها في كتاب اعتقد انه يكمل كتابي « النقد المنهجي عند العرب » الذي اقتصر فيه على نقاد العرب القدماء .

واما عن رأيي في مستقبل ادبنا العربي عامة والشعر خاصة ، فاحب ان اعترف بانني من اشد الناس ايمانا باطراد التقدم البشري في كافة الميادين ، وهذا الايمان يشمل مستقبل ادبنا العربي ، فما من شك في انه سيتقدم ويرتفع مستواه في ظل حيائنا الجديدة الاكثر نشاطا وعدالة ، وأنا وان كنت لا أنكر لثرائنا القديم واحرص على ان نتخذة لبنة قوية في اساس الصرح الجديد الذي نريد ان نبنيه ، الا انني لا اقبل الرجعية ولا الجمود ، واعتقد دائما ان يومي خير من امسي وان مستقبلي سيكون خيرا من حاضري ، ولا يمكن ان يضعف من هذا الايمان ثقل السنين مهما تعددت ، واذا كنت قد دافعت عن الشعر الجديد وآمنت بالجميل منه فاني اعتقد ان هذا الاتجاه الجديد سيشتد عوده على مر السنين وتتلور مفاهيمه بحيث تصفى مما قد يشوبه الان من شوائب .

السؤال الثامن :

الملاحظ انكم من بين القلائل من نقادنا الكبار الذين آزرُوا حركة الشعر الجديد وتبنوها .. فما الاسس التي استندتم اليها في ذلك ؟ وما مدى تقويمكم لنتائج هذه الحركة وحكمكم على مستقبلها ؟

الإجابة :

من الواضح ان هذا السؤال استمرار للسؤال السابق . واما

عن الاسس التي استندت اليها في مؤازرة شعرنا الجديد وتبنيه فهي نفس اسس الشعر الخالدة بمقوماتها الثلاثة ، فالشعر فن جميل يقوم على التصوير البياني ومضات الوجدان وموسيقى النغم اللغوي ، على ان تنهض كل هذه المقومات وسط ما نسميه بالجو الشعري . وأنا لا اقبل الشعر الجديد كله ، كما انني لا ارفض شيئا من الشعر القديم الجيد ، وابحث في الشعر الجديد عن المقومات التي ذكرتها وعلى اساس وجودها او انعدامها احكم على هذا الشعر او له ، والشيء الذي ابغضه كل البغض هو ان اغلق روحي ضد كل شعر جديد كما يفعل البعض ، فالقضية هي قضية الشعر في ذاته بصرف النظر عن القالب الطوبوغرافي الذي يصب فيه هذا الشعر ، ولست أدري كيف يجوز ان نطلق الباب امام كل محاولة للتجديد في الشعر او غير الشعر دون فحص لهذا التجديد وحكم عليه او له وفقا لاصول الشعر الخالدة ذاتها .

رأيت ان محاولات التجديد في الشعر قد اسفرت عن عدد كبير من الدواوين والقصائد والاغاني الجميلة الرائعة مثل دواوين نساك الملائكة ، وبدر شاكر السياب ، وملك عبد العزيز وصلاح عبد الصبور ونزار قباني وسلمى الخضراء الجيوسي ومحيي الدين فارس وكثير غيرهم .

وفي رأيي ايضا ان هذه الحركة التجديدية ليست حركة عارضة او نزوة ستموت ، بل ستبقى وستزداد قوة واصالة ، ما دامت تحافظ على مقومات الشعر الاساسية التي ذكرتها .

السؤال التاسع :

منذ انشئ المعهد العالي للفنون المسرحية وأنتم تحاضرون فيه . وقد كللت هذه الجهود الخصبة بشعبيكم رئيسا لقسم الادب المسرحي بالمعهد ..

ما ثمرات جهدكم في هذا الحقل الذي امتد عملكم فيه خمسة عشر عاما ؟

صدر حديثا :

أعطينا حبًا

ديوان جديد للشاعرة المبدعة

فدوى طوقان

دار الاداب - بيروت

وبهذه المناسبة : ما رأيكم في مستوى الانتاج المسرحي والنقد المسرحي لدينا ؟

الاجابة :

قمت في هذا المعهد بتدريس تاريخ الادب المسرحي عند اليونان القدماء ورواد هذا الفن، وعند الفرنسيين لعدة سنوات الى جوار تدريسي بنفس المعهد لمادة النقد المسرحي وتاريخه ، ثم تفرغت بعد ذلك للنقد وتاريخه ، وتركت تاريخ الادب لغيري من الاساتذة المتنبين من الجامعة او من كبار ادبائنا المثقفين ، ويؤسفني انني لم اعمل حتى اليوم على نشر محاضراتي بالمعهد في تاريخ الادب المسرحي عند اليونان والفرنسيين، وان كنت قد نشرت مقالات كثيرة في ذلك مثل سلسلة المقالات التي نشرتها بجريدة الشعب عن « ارستوفان » كبير كتاب الكوميديا والمسرحيات الثلاث عشرة التي تبقت لنا من انتاجه وارجو ان اتمكن من نشرها في كتاب انفاذا لها من الضياع ولما بذلت فيها من جهد ، واما عن النقد وتاريخه فقد استعرت في احد الاعوام من احد طلبتي بالمعهد كراسية محاضراتي واعدت قراءتها وتنقيح بعض جوانبها ثم قدمتها للجنة التأليف والترجمة والنشر فقامت بطبعها في كتاب يسمى « فن الادب والنقد » وقد اصبح هذا الكتاب بعد ذلك من المراجع العامة لدارس النقد وتاريخه عامة والمسرح خاصة في الهيئات الجامعية والمعاهد العليا ثم نشرت بعد ذلك كتابي « الادب ومذاهبه » وفيه عرض واضح لمفاهيم مذاهب الادب كلها منذ الكلاسيكية حتى الوجودية والواقعية الاشتراكية .

وتناولت بعد ذلك تاريخ فن التمثيل الحديث في بلادنا وادبنا التمثيلي وكتبت في ذلك كتاب « المسرح » في سلسلة « فنون الادب » التي تصدرها دار المعارف ، ثم كتبت الثلاثة عن « مسرحيات شوقي و « مسرحيات عزيز ابازة » و « المسرح النثري » وكتاب « مسرح توفيق الحكيم » . وان كنت اعتد اكثر من كل ذلك بمن تتلمذ علي من طلبة البتوا بعد ذلك نجاحهم في ميدان التأليف المسرحي والنقد المسرحي في الصحف والمجلات ..

واما عن رأيي في مستوى الانتاج والنقد المسرحي لدينا ففي اعتقادي ان الحملة التي شنت اخيرا على التأليف المسرحي بعضها مفروض صادر عن مدرسة الجمود والبلخ الغوي والبعض الآخر مثالي يعني الكمال طرفة واحدة ، واكبر الظن ان هذه الحملة ستدفع الى مزيد من التشق في هذا الفن ومزيد من الاقبال على دراسة الترجمات التي اخذت تزداد عددا لروائع المسرحيات العالمية . وفي كل ذلك ما سوف يساعد على اقامة التأليف المسرحي في بلادنا على اسس فنية متينة .

واما عن النقد المسرحي فآخشي ان يكون في ميدانه عدد من الادعياء الذين لا تؤهلهم ثقافتهم لتحمل مثل هذه المسؤولية وان كنت لا اجهل ان في حقلهم ايضا عددا يرتفع الى مستوى الاستاذية ، وان كنت آخشي عليهم مما يتعرضون له من حقد او تحامل، وكل ما ارجوه هو ان يصمدوا في الميدان ويستمتتوا في الدفاع عن القيم الثقافية والفنية الاصيلية في الاسلوب العلمي الذي يليق بهم . وما من شك في ان البقاء سيكون لاصلاح في نهاية الشوط .

السؤال العاشر :

كتابتكم « النقد المنهجي عند العرب » يعد تقويما اصيلا للبلغة العربية بقيمها ومقاييسها . هل تحسون كناقذ ان هذه القيم تصلح لتكوين ناقد او استاذ ادب في عالمنا الادبي المعاصر ؟

الاجابة :

من مراجعة كتابي نفسه بابوابه المختلفة التي تناولت فيها حركة علوم اللغة العربية من بلاغة وفصاحة وبيان وبديع ونقد وموازنة وسرقات، يتضح ان النقد العربي القديم قد انحصر تقريبا في نقد فن واحد من فنون الادب وهو فن الشعر الذي نسميه اليوم بالشعر الغنائي ، ونقص

به شعر القصائد ، بل ان هذا النقد كان لغويا وعرضيا فحسب ، ولم يتناول نقاد العرب القدماء فلسفة الشعر ، كما انهم لم يعرفوا المذاهب القائمة على قيم فكرية او فنية . وادبنا المعاصر لم يعد قاصرا على هذا النوع من الشعر ، بل ظهرت فيه فنون اخرى كبيرة كفن القصة والاقصوصة وفن المسرحية ، كما ظهرت فيه مذاهب واتجاهات تستند الى فلسفات عالية في مجالات الفن والاجتماع ، وكذلك النقد تنوعت مناهجه وفلسفاته ، فمنه التائري ومنه الموضوعي ومنه الايديولوجي الواقعي الاشتراكي ، واتصل ادبنا المعاصر بمذاهب الادب الغربية ومفاهيمها المختلفة منذ الكلاسيكية والرومانسية حتى الرمزية والواقعية بحيث يمكن القول اننا لم نعد منعزلين عن تيارات الثقافة العالمية وبالتالي لم يعد لنا مفر ولا لاساندة الادب عندنا من ان يتصلوا بهذه التيسارات العالمية ويتعمقوا دراستها بواسطة لغة عالمية يتقنونها ، وفي رأيي انسه لا ينبغي ان يدخل الجامعة للتدريس فيها مدرس او استاذ لا يتقن لفسة عالمية واحدة على الاقل ، واقتصرت ثقافته على التراث العربي القديم الذي لم يعد كافيا باية حال لتكوين اديب عصري ، فضلا عن تكوين استاذ جامعي .

السؤال الحادي عشر :

خلال اهتمامكم بالحياة الفكرية كناقذ ، تناولتم بالدراسة كل فنون الادب المختلفة من قصة ورواية وشعر ومسرح .. انت كناقذ : اي هذه الالوان الادبية تحس انه الصق بك وأثر لديك ؟

الاجابة :

لا اظن انني افضل بصفة دائمة مطلقة فنا من فنون الادب على الفنون الاخرى ، فكل واحد منها يشبع حاجة من حاجات النفس ، وفي بعض الحالات النفسية المتباينة اراني منجذبا نحو المطالعة في فن من هذه

صدر حديثا :

الطبعة الثانية من ديوان

قصائدك عربيتا

للشاعر سليمان العيسى

دار الاداب - بيروت

الاحاسيس والخواطر التي يريد الشاعر ان يهمس بها الى اخيه ومن الواضح اننا لا نتهامس الا بأخص الحقائق واصفاها بذلك يكسون الشعر المهموس هو الشعر الصادق الملخص الذي تتناجى به الارواح ، وكثيرا ما أحس بهذا الهمس الصادق عند شعرنا الجدد وفيما نسميه الآن بالشعر الجديد .

السؤال الثالث عشر :

ما الامكانيات التي يجب ان تتوفر لكل من يتصدى لعملية النقد الادبي والفني ؟

الاجابة

من الواضح ان النقد الادبي والفني يتطلب اساسين كبيرين اولهما موهبة الحساسية التي تجعل من نفس الناقد مرآة صافية تعكس فيها القيم الجمالية والثقافية بصورتها الحقيقية غير المشوهة ومن المؤكد ان اية ثقافة لا يمكن ان تجعل من الابله سقراط ، وان نكون من المؤكد ايضا ان الموهبة وحدها لا تكفي ، لان النفس الوهوبسة كالارض الخصبة التي لا بد من غرس البذور فيها لكي تثبت وتثمر ، فاننا لا بد له من ثقافة انسانية واسعة ، لا تقف عند حد ، وان كنت الفصل ان تظل هذه الثقافة كالتور الداخلي في نفس الناقد ، فاذا درس الفلسفة وعلم النفس والاجتماع والقانون مثلا ، لا احب له ان يقحم شيئا من هذه الثقافة على نقده فان للنقد الفني اساسه الخاصة به ومنهجه المستقل عن مناهج العلوم الاخرى . والثقافة المباشرة المتصلة بالنقد هي الثقافة اللغوية والجمالية والنقدية ، وهي تتكون في نفس الناقد بوسيلتين : اولاهما : مطالعة ودراسة امهات كتب النقد النظري وفلسفات ومذاهب الادب والفن ومناهج النقد ، وثانيهما دراسة وقراءة روائع المؤلفات الادبية العالمية ودراسات كبار الاساتذة الذين تناولوا هذه المؤلفات بالدراسة والنقد ، كنماذج للنقد العلمي الخلاق .

السؤال الرابع عشر :

من المعروف عنكم غزارة الانتاج فيما يتصل بالنشر في صحفنا ومجلاتنا الادبية ، فالى اي حد تؤمنون بجدي النشر في هذه الصحف والمجلات وتأثيره في عمليات الانتاج الادبي عموما ؟

الاجابة

من الواضح ان الصحف والمجلات والاذاعة هي الوسائل الوحيدة التي يستطيع الناقد استخدامها في نقد الانتاج الادبي المعاصر ومحاولة توجيهه نحو ما هو اكثر خيرا وجمالا ، واما الاقتصار على الكتب في نقد الادب المعاصر بنوع خاص ففي رأبي ان فيه حدا لجدوى هذا النقد وتأثيره ، وبخاصة واننا لا زلنا نشكو من قلة الاقبال على قراءة الكتب . واحب ان اذكر في هذا الصدد انني لست اول من فصل هذه الوسائل من بين النقاد في بلادنا او في بلاد العالم الاخرى المتحضرة ، فجميع كبار النقاد العالميين قد نشروا فصولهم النقدية كمقالات في الصحف او المجلات قبل جمعها في مجلدات ، ويكفي ان اضرب لكم امثلة بالاحد عشر مجلدا الضخمة التي خلفها كبير النقاد سانت بيغ بعنوان « احاديث الاثنين » ثم سلسلة احاديث الاثنين الجديدة ، وكلها كانت مقالات نشرت في الصحف والمجلات قبل جمعها في مجلدات وكذلك « انطباعات المسرح » للناقد جيل لومتر و « اربعين عاما في المسرح » للناقد فرانسيس سارس ، و « الفن المسرحي في هامبورغ » للناقد الالماني الاشهر لسنج . وفي نقدنا العربي المعاصر امثلة كثيرة لذلك مثل « حديث الارباء » باجرائه الثلاثة للدكتور طه حسين و « من حديث الشعر والنثر » له ايضا ، وكتاب العقاد عن « شعراء مصر وبيئاتهم » فضلا عن فصول نقدية كثيرة في كتب العقاد الاخرى وكتب المازني وهيكل وغيرهم ، فكلها نشرت ولا

الفنون دون الاخرين ، كما ان مقتضيات عملي كاستاذ قد تفرض علي في سنة من السنين التفرغ لآخذ هذه الفنون دون غيره ، وان كنت اعترف لنفسي انني كثيرا ما اطرب بنوع خاص للجيد من الشعر ولشاهدة الجيد من المسرحيات ، واما القصص والروايات فهي الميدان الذي يسهل الهجوم عليه ممن يظنونه اسهل هذه الفنون حتى كثر فيه الفت وقل الجيد ؟ وكثيرا ما اغتاپ لقراءة قصص او اقصيص لا اخرج من قراءتها بمتعة ثقافية او فنية ، واهم بان احطمها ولكنني اعود فأحمل نفسي على الرفق مغلبا نزعة الامل على نزعة اليأس والتشاؤم من بعض براعم الادب وبخاصة اذا احسست ان بداخل تلك البراعم نواة قابلة للنمو والازدهار .

السؤال الثاني عشر :

من القيم الجديدة التي اضفتموها الى رصيدنا النقدي ، مفهومكم عن الشعر المهموس .

ما حقيقة هذا المفهوم ؟ وما النتائج التي خرجتم بها من تطبيقه على بعض الاتجاهات في شعرنا المعاصر ؟

الاجابة :

لقد فصلت هذا المفهوم في كتابي « في الميزان الجديد » واخترت له امثلة من شعراء المهجر الشمالي مثل قصيدة « اخی » لميخائيل نعيمة ، وقصيدة « يا نفس » لنسيب عريضة وغيرها . وقصدت بالهمس في الشعر : الصدق والبعد عن الطنطنة الخطابية التي قد توجي بالنفاق وعدم الحرص على حقيقة الشاعر قدر الحرص على التأثير في الناس بالتمويه الكاذب . فالشعر المهموس مناجاة نفسية تنفذ بصدقها وعمقها الى نفوس الغير بحكم المشاركة الوجدانية بين الانسان واخيه او بين المواطن وزميله المواطن ، وهذا الهمس يظهر بنوع خاص في طريقة التعبير واختيار الوزن الملائم ونوعيته

قريبا جدا

انا وسارتر والحياة...

اروع ماكتبته المفكرة الوجودية الكبيرة

سيمون دو بوفوار

اجمل قصة عاطفية تربط بين اثنين من

اعظم ادباء العالم المعاصرين

ترجمة عايذة مطرجي ادريس

منشورات دار الاداب

الأحباب

مجلة شهرية تعنى بشؤون الفكر

بيروت

ص.ب. ٤١٢٣ - تلخون ٣٤٨٣٢

الإدارة

شارع سوريا - رأس الخندق العميق ، بناية الاسمر

*

الاشتراكات

في لبنان وسوريا : ١٢ ليرة

في الخارج : جنيهان استرلينيان

او ٦ دولارات

في اميركا : ١٠ دولارات

في الارجننتين : ١٥٠ ريالا

الاشتراكات الرسمية : ٢٥ ل.ل. او ١٠ يعادلها

تدفع قيمة الاشتراك مقدما

حوالة مصرفية او بريديّة

*

الإعلانات

يتفق بشأنها مع الإدارة

*

توجه المراسلات الى

مجلة الاداب ، بيروت ص.ب. ٤١٢٣

مقالات في الصحف والمجلات ، وعلى غرارها نشرت بعض كتيبي مثل « نماذج بشرية » و « في الميزان الجديد » و « قضايا جديدة فسي ادبنا المعاصر » .

السؤال الخامس عشر :

لكم ما يقارب الثلاثين كتابا في شتى حقول الدراسات الادبية والتقدية . اي هذه الكتب تعتبرونه المصدر الاول لعالم مدرستكم النقدية بصفة عامة ؟

الإجابة

اخشى ان تكون الإجابة على هذا السؤال مستحيلة ، وذلك لانني لا اعرف الجمود ، ولم تتحجر مدرستي النقدية في كتاب واحد ، بل تطورت بتطور حياتي وتطور نموي الفكري ، بحيث اذا لم يكن هناك يد من الإجابة على هذا السؤال فلا اقل من ان تسمحوا لي بسان اذكر على الاقل كتابين يمثل احدهما وهو كتاب « في الميزان الجديد » المرحلة الاولى من حياتي وهي مرحلة النقد التأثري الجمالي ، والثاني كتاب « قضايا جديدة في ادبنا المعاصر » الذي يمثل مرحلة النقد الموضوعي الذي سميتموه بالنقد المتأثر بالواقعية الاشتراكية .

السؤال السادس عشر :

المتابع لدراساتكم النقدية يحس على الفور بأن لكم رصيدا من المحاولات الانشائية في الادب . وهذه فرصة طيبة للكشف عن بعض جوانب هذه المحاولات .

الإجابة

لقد عالجت الشعر في سن اليقظة ، واذكر من هذين المحاولات بيتين ساذجين قلت فيهما :

احسان كم كابدت فيك مصائباً ، لم يلقها من المفرمين خلافاي
كم جبت شبرا علي بسك التقى والبرد قاس والرياح سسوافي
واما في مجال النثر فقد عالجت ايضا القصة والمسرحية والمقالة الانشائية بل وكتبت قصة للسينما بعنوان « الخطيئة » ولكن المخرج الاستاذ بهاء الدين شرف سماها « الهام » واخرجها في فيلم عرض عام ١٩٤٨ . واما القصص والمسرحيات والمقالات الانشائية فلم انشر شيئا منها في كتب وان كنت قد نشرت بعض المقالات العاطفية في مجلة « الثقافة » القديمة مثل مقال بعنوان « الندى » واخر بعنوان « الناي » وثالث بعنوان « النرفانا » ولكن عملي كأستاذ وناقذ طفى على كل نشاطي ولعل الخير فيما تم ، فالنقد هو الآخر فن ادبي يستحق التخصص والانقطاع له ومواصلة القراءة والتحصيل ، وكل ذلك فضلا عن دوامات حياتي العامة العاتية التي لم تترك لي فراغا اتوفر فيه على الادب الانشائي الذي لايزال في النفس حنين اليه .

وانا في النهاية اعتبر كتابي نماذج بشرية من الادب الانشائي ، فقد صورت فيه تلك النماذج منتزعا اللون هذا التصوير وخطوطه وقيمه الاخلاقية والانشائية من ذات نفسي ، وكانت تلك النماذج مجرد مشاعل ساعدتني على الكشف عما استقل عبر حياتي وقراءاتي فسي اعماقها من قيم ومثل واهداف حتى لاحسب ان القاريء النافذ البصرة يستطيع ان يلتقط ما فيه من قسمات روحي والسوان انفعالاتها ، فيخرج من عمله هذا بصورة نفسية حقيقية لي لا اظنه يستطيع استخلاصها من اي كتاب اخر من كتيبي ولهذا اراني اعترز بهذا الكتاب بنوع خاص ، واعتبره جزءا لا يتجزأ من ذاتي .

فاروق شوشه

القاهرة



نقد وتحليل لرواية ليلى بعلبكي

«الآلهة المسوخة»

بقلم عايدة مطر جبري درسي

بينهم مضيئة على القصة الوانا من الحيوية والحركة والمفاجأة لا يمكن ان يؤديها السرد المتصل .

وترجع جاذبية الاسلوب في « الآلهة المسوخة » الى انه يتلبس بالحالات النفسية لكل بطل من الابطال . فهو مثلا متوتر ساخط عند عابدة ، وهو رومنتيقي هاديء مع نديم اذ يبرد مغامراته بين الاعشاب او في الحنطور او في البارات الموحية تحت الارض ، وهو ضجر متبرم مع ميرا التي تسعى للتخلص من « القيمة البنفسجية » اي من الموت الذي تلاحقها فكرته .

ولكن لا بد لنا الان من ان نتساءل : هل يكفي تماسك البناء النسبي وتنوع الاسلوب السردى لخلق قصة ناجحة ؟

ان علينا ان ندرس حوادث الآلهة المسوخة وان نحلل شخصياتها المتعددة لنستطيع ان نقيّم هذه الرواية بمقياس الحياة وميزان الفن . الواقع ان احداث الرواية - على قصرها - كثيرة جدا ، وقد كانت هذه الكثرة على حساب التركيز والتحليل النفسي . « فالآلهة المسوخة » ليست رواية تحليلية تعتمد على دراسة النفسيات دراسة متطورة وفق الموافف ، وليست هي رواية « فعل » تترك للقارئ استنباط المعاني التي توحىها التصرفات والمساك . وانما تكفي الرواية بسرد الاحداث سردا مكشوف لا يخلف في النفس رغبة في التتبّع او شوقا الى ما سيحدث . بل هي على العكس من ذلك ، ما يكاد حادث يشر انتباهنا او يشغل ذهننا حتى ياتي التفسير المبسط له بعد فترة قصيرة جدا فيقتل لدينا حس الافتراض او رغبة التحليل . ويكفي هنا ان نرجع الى السبب الذي من اجله نفر نديم من زوجته عابدة . ان هذا السبب ياتي صريحا واضحا على لسان الراوية : « لقد وجد ان جداره القدس منهار . » كما اننا نعرف لماذا بخل عليها بالطفل اذ تقول : « زوجي يعاقبني لاني حطمت جداره المقدس . » ثم تسرد عملية التحطيم بكل تفاصيلها . وهكذا يحرم القارئ متعة التتبّع والسمي لاكتشاف علل الافعال والتصرفات ، هذه العلل التي لم تقدم المؤلفة اي تحليل عميق لها . ومثل ذلك يقال عن توضيح علاقة ميرا بنديم « هربا من القيمة البنفسجية » وتوضيح علاقتها برجا الذي هو شاب والقيمة البنفسجية ابعاد الى من نديم الذي بات عجوزا .

اما شخصيات الرواية فليس بينها من يستطيع ان يخلق لدى القارئ « حس المشاركة » . وليس فيها من يشعرنا بانه كائن بشري حقيقي ينفعل ويتأثر ويفكر كما نفعل نحن او نتأثر او نفكر . وحتى لا نتهم بالمبالغة نقول ان هؤلاء الابطال لا يمكن ان يوجدوا في مجتمعنا ، وانما ، استلهمتهم المؤلفة من ذهنها من غير ان يكون لهم جذور واقعية تشعب في حياتنا العادية وخائنها الخلق الابداعي المتوفر لدى الفنانين الذين يستطيعون ان يحيوا الفكرة المجردة في اذهانهم فيجعلوها شخصا تدب فيه الحياة . لقد جاء ابطالها وكانهم من طينة غير طينة البشر لهم انفعالات وتصرفات لا تشعرنا باحتمال الوقوع بالرغم من كونهم

حين ذكرت بعض الصحف اللبنانية اني اقوم بدراسة « الآلهة المسوخة » علقّت احداها قائلة : « ادبيات لبسان يشددن بشعور بعضهن » . . . وبعد ان ذكرت لاحد الصحفيين بانني اعتبر « الآلهة المسوخة » رواية مسوخة نقلت الصحيفة نفسها على لسان المؤلفة بان المطلوب من الناقدة ان تقدم نقدا موضوعيا وان تكتب قصة خيرا من تلك القصة . ثم عبرت المؤلفة عن اسفها لما آل اليه النقد وما تعانیه كاتبة - فتاة من هجوم وتشنيع مجرد انها فتاة . . .

وكنت اود ان انشر دراستي هذه قبل اليوم ، ولكنني آثرت ان احتفظ بها لهذا العدد الممتاز . واني ابدأ برفع صوتي متضامنة مع ليلى بعلبكي في الاحتجاج على تقييم العمل الادبي بالنظر الى مؤلفه لا الى موضوعه وعلى اعتبار نقد انثى لاثى شدا للشعر وشقيقة . لقد ان لنا ان نساوي بين المرأة والرجل في التقييم الادبي ، غير اني اود في الوقت نفسه ان الفت نظر صديقتي المؤلفة الى انه ليس مفروضا بالنقاد ان يؤلف قصة كالتى ينقدها او خيرا منها ، فان هناك نقادا كبارا للقصة والمسرح ليسوا قصاصين او كتابا مسرحيين او شعراء . والنقد الادبي قد تطور تطوراً كبيراً حتى اصبح فنا قائما بذاته وغدا عملية ابداع . وكل ما ارجوه الان هو ان يكون نقدي « للآلهة المسوخة » موضوعيا على قدر مايمكن للنقد ان يكون موضوعيا .

✱

لا شك في ان « الآلهة المسوخة » قد سجلت تطورا واضحا بالنسبة لرواية ليلى بعلبكي الاولى « انا احيا » . فقد كان يؤخذ عليها فقدان الكيان القصصي والبناء التماسك . و « انا احيا » يوميات فتاة تسجل خط اندفاعها النفسي في مذكرات متفككة لا اهمية لها من حيث الاحداث ولا رابطة تشدها من حيث التكنيك الفني التماسك . ونحن لا نتحدث هنا عن الموضوع الذي ارادته المؤلفة تمردا وثورة فانتهى اجهاضا وهزيمة . وانما نريد ان نشير الى ان احداث رواية « الآلهة المسوخة » كانت تأليفا اشد احكاما من احداث الرواية الاولى ، اذ هي تتشعب من مصدر واحد وتسير في حبكة فنية لا تخلو من المثانة .

وقد سردت المؤلفة هذه الاحداث بطرق مختلفة فهي اما ان تتخذ شكل رسائل تبسط فيها الراوية ما يعترىها من انفعالات ومشاعر كما تفعل عابدة مثلا ، او تتخذ شكل حوار بين شخصين كما يفعل نديم ، او شكل سرد يقوم به احد الابطال متحدثا عن بطل آخر . . . ولا ريب في ان هذا التنوع يبعد عن القارئ الملل الذي كان يعتره وهو يقرأ « انا احيا » وهي التي اتبعت فيها المؤلفة اسلوبا سرديا واحدا .

وفي « الآلهة المسوخة » تبرز مقدرة الكاتبة في توزيع ادوار الابطال في الكلام بحيث يبدو كل بطل وكأنه يتم ما بدأ به سابقه . فهي قد تجعل عابدة مثلا تتكلم في الفصل الاول ثم تتركها لتفسح المجال لنديم في الفصل الثاني كي يكشف عن الاحداث ما لم تكن عابدة على علم به ، وتفعّل مثل ذلك في فصول اخرى مع ميرا ورجا ، ثم تنتقل فيما

يرعون ويعربدون ولا يتركون باراً أو مقهى من مقاهي بيروت ..
والواقع ان الكاتبة مهووسة في التماس الغربة والتفتيش عن كل
ما هو غريب سواء اكان ذلك في الاحداث ام في الافكار مما يجعل
القصة مجموعة من الغرائب تفقد كل طبعية وتلقائية وبساطة وصدق.
وان طريقة معالجة هؤلاء الابطال تدل على انعدام الثقافة البسيكولوجية
الصحيحة .

لناخذ عايده مثلاً . انها شابة ثرية ، تعيش في دار فخمة في
بيروت ارسلها اهلها الى لندن لتابعة لدراساتها . وهناك بلغها نعي
امها فلم تتحمل الصدمة وارتمت بين ذراعي زميل لها افقدها عذبتها في ذلك
اللقاء . وحين عادت الى وطنها وتزوجت من نديم ادرك ان الجسد
القدس منهار منذ الليلة الاولى فثار ثم انتقم منها باهمالها وتركها
تتلوع لانجاب طفل . وتستسلم عايده لهذه الحياة ، زوجها لا يايي الى
بيته الاسكان في ساعة متأخرة من الليل ، وتستمتع اليه يترنم باسم
فتاة اخرى يعشقها ، ويمتنع دائما عن الاقتراب منها .. كل ذلك من
غير ان يفكر احدهما بالانفصال او الهجر ، مع العلم بانها فتاة غنية
مدللة ..

ثم ان الامومة لدى عايده تتخذ شكلاً عجيباً يثير الضحك . فهي
تمسك بدميتها تريد ان ترضعها ، هي المرأة ذات الخمسة والثلاثين عاماً:
« واطفات الضوء وغاصت في صقيع فراشها ، ومن فتحة قميص نومها
دلت نديها وركزت الحلمة على فم الدمية الاحمر المطبق » .. ليست
هذه الحركة المضحكة تدل على ان عايده شخصية مزيفة لم تستطع
المؤلفة ان تحيها على صعيد بشري حقيقي ؟ والحق ان تصرفات عايده
مسح نانا كثريرة ومذهلة ، فهي « تشتتري لها اثوابا
وتحضنها كل ليلة ، وتصلي معها ليعود اليها زوجها ، وتبكي
فرحاً اذ يعود . ثم هي تأخذها معها الى الزهرة فتحملها بكيس من
النيلون وتمشي بها في الطريق وتدخلها المخازن وتشرب القهوة وهي
بجانها وهي في الباتيسيري سويس . وعندما تكون عايده في حالة
ازمة ترفض نانا ان ترضع ! واقسم ان هذا وارد في قصة « الالهة
المسوخة » !..

وقد اتفق ان وقعت « نانا » على الارض . فماذا حدث ؟ لنستفرج
على هذا المشهد الممتع : « فشهقت وانحنيت ارفعها ، ووضعت يدي
على فمها وانا اخاف . اخاف ان تصبح مثالة فتزجج نديم وتترفعه »
« يا للزوجة المحبة المخلصة ! » وادارت ان تتخلص من « نانا » بعد ان
بلغها الطبيب انها حامل وان عليها ان تتمدد ثلاثة شهور لانه يخاف
علامات زلال بسيطة ، وحين ذكر كلمة زلال « امتنع وجهه » (يا لشجاعة
هذا الطبيب !) المهم ان نسمع كيف تخلصت من نانا : « ما ان اطلق
الطبيب انوار البشري حولي حتى اسرعت الى البيت ، سحبت نانا من
عربتها واخذتها بسيارتي واندفعت في جوانب العاصمة حائرة اخترق
طريقاً ممنوعة ، أتوغل في طريق اخر (1) سده بيت خشبي .. وابهرم
حول محطة الترام ، وصفارة الشرطي تحثني على السرعة .. وانحدرت
على طريق جونية ، ربطت نانا بعجز واغمضت عيني وشلحتها فسي
الاغوار .. وسقت بجنون ، بجنون .. سقت بجنون .. بجنون بعشر
جماعة » ... ولا تنس ايها القارئ الكريم ان من يقوم بهذه الاعمال
الخطرة المرهقة انما هي المرأة التي دعاها الطبيب ، وهو ممتنع اللون ،
الى ان تلزم فراشها فوراً لمدة ثلاثة اشهر لانه يخشى عليها الاجهاض ! ثم
انها تقوم بهذا كله من اجل قذف دمية !

نحن نفهم ان تعوض امرأة محرومة من ولد بحب اطفال جيرانها
او اقاربها او حتى بحب بعض الحيوانات الاليفة كالقطط والكلاب . اما
حب الدمى فلم نسمع به الا في عالم كل مافيه غريب عجيب هو عالم
الالهة المسوخة ، الذي يبدو حتى الطبيب فيه من غير طينة الاطباء.
واذا كشفنا صفحة اخرى من صفحات عايده راينا غريبة اقرب في
تصرفاتها كزوجة تقار اشد الفرة على زوجها الذي لا يحبها على الاطلاق

(1) دلالة على ان الكاتبة تعلم جيداً ، ان الطريق يذكر ويؤثّر !..

وليس في سياق القصة ما يدل على انها تحبه .. انما تتصور ان
« غريمتها في الصحن ، في المنفضة ، في قذح الماء ، في الماء ، في
السقف ، في اللبنة ، في الشرف ، في الخدة (ونحن نتساءل هنا
لماذا وفقت عند هذا الحد فلم تذكر عشرين « في » اخرى !) ومن اجل
ذلك فهي قد كسرت الصحن القديمة والاقداح واحرق شرف المائدة
والفوط واشتتت اغطية للمقاعد وغيرت دهبان المحيطان .

افمن الممكن ان تكون هذه المرأة الامراة « مجنونة او مهسترة » وهل
هناك اية قيمة لتصوير حالات الجنون في رواية فنية ؟
الواقع ان شخصية عايده في صميمها شخصية مفتعلة مزيفة ، وهذا
الزيف والافتعال يدوان في اول حركة من حركاتها حين كانت في
لندن فاستسلمت لزميلها وهي تبكي امها التي ماتت ، وهي لم تشعر
بانها فقدت بكراتها ...

اما نديم ، البطل الذي يلقي لظلاله على تصرفات عايده وميرا فمن هو ؟
استاذ التاريخ في الجامعة يجتر اخبار الموتى او « يلعوكها » رجل في
الخامسة والاربعين من عمره يطفيء الصقيع في نفسه كل يوم بكؤوس
الويسكي ولا يعود الى بيته الا ليغلق باب غرفته ويترك عايده « ترضع »
نانا . ثم يتعرف الى ميرا فيحبها ويشعر بحاجته الى وجودها معه لانها
تبعد الملل عن نفسه .

نديم ، كما ذكرت المؤلفة ، يمثل الرجل الشرقي ، الرجل الذي يعاقب
الزوج الذي يسمح لنفسه بجميع الوان الفجور ولا يغفر لزوجته زلت
بها القدم مرة . ولكننا نتساءل لماذا لا يطلق زوجته او يهجرها وهو
لا يطبق وجودها . اتراه يعذب عايده بدافع الانتقام ؟ ليس في الرواية
جواب لهذا السؤال . وانما يخيل الي ان ما يبرر هذا الموقف انما هي
الرغبة نفسها في خلق الغربة ، وهذه الغربة التي تخيم ايضا على علاقة
نديم بميرا . لنتصوره مثلاً وهو يلتقي لأول مرة بها في بار رومنتيقي .
فاذا به يسرد لها قصة مفامرة غرامية له ، وكأنما نسيها ! . انه يقص
عليها قصة حسناء متزوجة صادفها في احدى السهرات فدعته فسي
اليوم التالي الى منزلها . وحين جاءها كانت تلف جسمها بمنشفة
والرعد يدوي في المدينة ، فجذبها اليه و « اغرقها بالقبل ، بالشراب ،
بالهمسات ، ولم يجرؤ على لمسها بيديه لانه يخاف ان ينجرح جسدها
البص » . (تصوروا رجلاً يفرق امرأة بالقبل من غير ان يلمسها بيديه !)
ولعل اخر اسلوب لاجتذاب النساء وايقاعهن في الشرك هو التباهي
بسرود المفامرات الغرامية والانتصارات العاطفية ولا سيما اذا كانت
الفنات المراد اجتذابها فتاة بريئة كمي . اما اذا كانت غاية المؤلفة
اظهار ظلم الرجل الشرقي وانانيته وموت الضمير في نفسه ، فلا شك
في انها قد سقطت دون غايتها في هذا المثال بالذات . لقد احب نديم
ميرا ، والرجل الذي يحب ينسى او ينسى كل حادث امام حبيته وكل
ما ليس كذلك هو ببيكولوجية زائفة لاسيما اذا كان هذا الرجل شرقياً .
الواقع ان نديم جعل من ميرا فرصة يكشف فيها كل قصصه مع
بنت الجيران ، التي خذلتها ، ففتش عن اخرى كان يقصد صيداً ليلتي
بها بين البساتين وفي المساء « تستأجر عربة حطور .. وتنام على
ركبتي وانشر صدري فوقها ، احميها من شعاعات القمر الناعسة ، من
انفاس النسيمات الهادئة ، من تمنيات الموج للحصى » (بالرومنطيقية بني
عذرة !) ثم تركه امل وتزوج من تري من غير ان يستطيع انقاذها « هو
الطالب الجامعي الذي ينام بدون عشاء ويدخن سجائر الطاطلي ويحبس
نفسه اياماً طويلة في غرفته يحرق الدخان ويعب الويسكي » . (هل
تستطيع ايها القارئ ان تشتري زجاجة وسكي وانت لاتملك ثمن رغيف
تتغشى به ولا تدخن لفرك الا ارض انواع السجائر ؟) ثم يصطحب
نديم ميرا الى بار يذكر انه وكر غرامه مع الالمانية التي يصفها بانها
« بركان شهوة يتأجج » . فاذا ذكرنا هذا كله وما نحويه هذه المفامرات
من دناءة وقذارة ، افلا نذهل حين نسمعه ، بعد ان حام بشفتيه حول
شفتي ميرا ، يقول لها غاصبا : « يجب ان تعودى الى البيت ، انت صغيرة
جدا ، يجب ان تاوي باكراً الى الفراش » . هكذا ، فجأة يستيقظ ضمير
نديم افندي وينسى كل بذائنه مع ميرا ، ويفيب عنه انه اصطحبها عدة

مرات قبل ذلك . فما الذي قصدت اليه الكاتبة من هذا ؟ هل قصدت الى شيء اخر غير ان تجعل نديم هذا شخصا « اوريجينال » حتى ولو كانت تصرفاته كلها منافية للطبيعة البشرية ؟ ان هذا الرجل كسان يتلف الى اسرة يعيش فيها ، واولاد « يحمل لهم اكياس الفواكه وعلب الشوكولا والالعاب » « فيرتمي اولادي علي يحتطفون مني الضحكات والحنان » اكان نديم صادق الابوة حقا ؟ اذن لماذا لم يغفر لعابده حين حملت منه واوشكت على الولادة ؟ الا انه كان يعتقد فعلا ان الطفل هو للمرأة الاخرى التي كان يترنم باسمها عندما حملت عابده ؟ انكون عملية انجاب الاطفال متوقفة على النيات ؟ اسئلة لا جواب عليها سوى ان كل مافي شخصية نديم مفتعل ومصطنع . فهو من اجل ذلك لايشير فينا حتى القرف الذي ارادت المؤلفة ان توجيه لتنفّر ولتجعل قصتها ذات موضوع . اما ميرا فهي صاحبة « القيمة البنفسجية » ان كنت لم تعلم بعد . وهذه القيمة البنفسجية هي تتويج لجميع غرائب هذه الرواية . لقد رأت ذات يوم رجلا يسقط على الرصيف ميتا . فتركزت هذه الصورة في مخيلتها واعتقدت انها هي ايضا سوف تموت يوما كهذا الرجل . واذ ذاك انتابها دوار اصفر وغطت في غيمة بنفسجية (لا اراكم الله مكروها) وحبذا لو ان فكرة القيمة البنفسجية كانت نابعة عن موقف فلسفي للحياة او عن « وضع » واع لشخص يحركه القدر وان كان مجهول تعليله اذن لكان ثمة مجال للتأمل ، كما هو حال فكرة العيب عند كامو مثلا . ان « القيمة البنفسجية » هنا معرأة من كل دلالة لانها غير صادرة عن موقف في الحياة يتطور وتكون له في نفسية ميرا اثار وذبول . صحيح ان ميرا ترمز الى الهرب ، ولكن المؤلف ان المؤلفة لم تتعمق نفسية ميرا واسم تتابع ذلك القلق والتمزق اللذين تذكرهما الفاظا ولا ترسمهما مواقف . ذات يوم كانت ميرا تدخل المصعد وهي تبكي ، مايبكيها ؟ القيمة البنفسجية اياها ! وتلتقي في المصعد برجل غريب ، (هو نديم السدي سبق لنا شرف التعرف به) فيسندها الى كتفه (هكذا خبطا لزفا !)

مجموعات الآداب

لدى الادارة عدد محدود من مجموعات السنوات الثماني الاولى من الاداب تباع كما يلي :

مجموعة السنة الاولى	غير مجلدة	مجلدة
» » الثانية	٢٥ »	٣٠ »
» » الثالثة	٢٥ »	٣٠ »
» » الرابعة	٢٥ »	٣٠ »
» » الخامسة	٢٥ »	٣٠ »
» » السادسة	٢٥ »	٣٠ »
» » السابعة	٢٥ »	٣٠ »
» » الثامنة	٢٥ »	٣٠ »

بينما هي تتمتع : « القيمة البنفسجية تتبعني » وتتبعه بدورها السى منزله ولا تنسى وهي تأخذ القهوة معه ان تنامل « الشمعة التي تبصق ضوءا » . وتظل علاقتها بنديم تعبيراً عن رغبتها في الهرب من القيمة البنفسجية . ثم يكون كل عملها ان تستمع اليه يروي مغامراته الوقحة واكلها غير موجودة ، لا تعليق ، لا اشارة ، لا تنهد ، بالرغم من انه يمد يده فتعيط فوق ركبته وتحط على يدها . ولا بد للقارئ من ان يتساءل : ماهي ردود فعل ميرا ؟ هل هي فتاة من لحم ودم ام هي فقط اذن للاستماع لا نفس تتحرك ... بلى لقد سمحت لنديم وهو يروي مغامراته مع الالمانية ومع ماريا ان ينحني عليها « مغمض العينين وحامت شفتاه حول وجهها ثم غفنا على شفتيها » . اما كيف تمت عملية الحوم والاغفاء هذه فتفسير ذلك عند علماء الشنوذ البشري !

وتبدو لنا شخصية ميرا الى جانب كونها غريبة ، سخيفة النفسية والتصرفات لايمكن ان تمثل فنانا الشرفية ، ولا هي تنسجم حتى منع محيط بيتها ، هذا المحيط الذي يعيق فيه روح شرفنا ، نكرس فيه ام حياتها للمثل فتمضي صباحها لذكرى رجل احبته وكان ابا لولديها . فهل يمكن ان عاش في جو كهذا الجو ، ان يحيا حياة ميرا الفجائية المستهرة مع نديم ثم مع رجا وان لايعود الى البيت الا بعد الساعة الثالثة ورائحة السكر تبق منة ؟ ماذا جرى ، هل احبت ميرا نديم ؟ ربما نجد لتصرفاتها مبررا لو احبته بالفعل ، فالحب قد يعمي . ولكن ليس في القصة مايشير الى انها قد احبته . ولو فرضنا ذلك فانتسا نظل نتساءل : كيف ومتى ؟ ان احبته بالفعل ، فهل يعقل ان تسمح له ان يسرد قصته مع الشقراء التي كان يعبددها وان يسدلسي امامها : « كنت انام معها في فراش واحد ولم اجرؤ على اسماها . كان جمالها مغلفا بالجلال حتى لينكمش اي رجل امامه ويتلعثم ويطلب العفة والغفران ! » (الرأي متروك للسادة الرجال في الحكم على اون هذه العفة ..) ان كانت لاتحبه ، فلماذا تنصرف هذا التصرف ، وتسبيء الى سمعتها كفتاة شرقية ؟ اما اذا كانت تحبه بالفعل ، فهي تبسو غير بشرية وغير طبيعية .

وهكذا نرى ان الاحداث لاتنسجم اطلاقا مع النفسية والبيئة التي نعيش فيها ميرا ومن هذا الطلاق تنبعث رائحة الزيف التي ندمغ شخصية ميرا فتقلعها من كل جذور قد تمتد في حياتنا .

ثم تتعلق ميرا فجأة برجا . ولكننا نتساءل : كيف ؟ ومتى ؟ كانت على الشاطئ تستحم بحرارة الشمس ، فالقى عليها منشفة ، فاحبته ثم اهداها « عقد الفتنة » . فرمت برأسها على صدره قبله . لماذا ؟ لينقذها ايضا من « القيمة البنفسجية » ! وهجومها عليها ، انكون مهمة ميرا في الحياة ، هي فقط الهروب من القيمة البنفسجية بالالتجاء الى الرجال !

وتثور ميرا على رجا . وتفشل المؤلفة في رسم الثورة على وجه ميرا وتصرفاتها ، لماذا تثور على شاب حاول ان يقبلها وهي التي « زحفت » الى غرفته لكي يستحم بينما هي تنتظره فتستمع الى « موسيقاه الحلوة » التبرير يأتي تافها من فمها بالذات . لقد قبلت « عقد الفتنة » لانه يميزها عن أي انثى من الحيوانات فأي تبرير مقنع هذا ! ثم هي آتت الى غرفته لانها لاتخاف منه . ومع ذلك ما ان مد يده الى خصرها وجذبها اليه حتى رمت رأسها الى صدره العاري ومرت شفتيها برقبته . انسا لا افهم كيف تم ذلك ، وهل عملية الارتواء والتمزغ من البساطة بهذا الحد ، ام ان المؤلفة قد اعجبت بهذه الكلمات المزوقة العارية فرصتها في هذه الجملة دون ان تقدر مدلولها الحقيقي ؟ ان رجا نفسه يستغرب هذا التصرف فيقول لها « كيف تقبليني انت ، ولا تسمحين لي بتقبيلك ؟ لا افهم . لا افهمك . اكاد اجن . لا اطلب منك اكثر من قبلة » . والحقيقة ان ذلك يجن بالفعل ! ان ميرا نفسها تستغرب تصرفاتها فتقول : « هل انا حقا في غرفة شاب التقيت به منذ اسبوع فقط ؟ . هل انا احلم ، احضر فيلما سينمائيا ؟ ام احلم ام ماذا ؟ . »

ونحن نسأل : هذا الاستغراب من فم الفتاة نفسها ألا يدل على تصنع في التصوير كله ؟ لابد وأن الكاتبة كانت تشعر بأن ماضوهر من نفسية لابطالها هو غير بشري فعمدت الى هذه الطريقة الفاضلة لتبرر بنفسها مايمكن ان يؤخذ على ابطالها .

ونعود لندرس وضع ميرا من اساسه ، انها شخصية نائرة ، كما تريد ان تصورها المؤلفة . فما هي الدوافع التي تدعوها للثورة ، هل هي داخلية تنبع من صميمها ام هي خارجية ؟ ربما كانت هنالك بعض الدوافع النفسية . ولكنها دوافع سطحية وثافهة ، لا يمكن ان تدعو الى ثورة كالثي قامت بها ميرا : من فتاة تحيا في بيئة منكوشة رصينة الى فتاة تسكر وتغريد ليلا . ان الهسروب من القيمة البنفسجية لا يمكن ان يقتنعنا !

ولا بد لنا ان نسأل ونحن ندرس شخصيتها ، هل تمثل نزعة من نزعات فناتنا العربية ؟ وهل ثورة ميرا هي ثورتها ؟ .

الحق ان اي ثورة لا يمكن ان تمثل ثورة الفتاة العربية الا اذا كانت تنبع من صميم طبيعتنا واستعداداتنا ومؤهلانا النفسية والاجتماعية والتي تميزنا عن اي انسان اخر في اية بقعة من بقاء العالم .

ان بطة ليلي بعلبي ، نائرة مشوهة من ابطال فرانسواز ساغان . ان ابطال ساغان يمثلون ويحيون بيئتهم على الاقل ، بيئة مابعد الحرب المتفسخة اخلاقيا ونفسيا ، والذين يهربون من السأم والملل والتمزق بالاقبال على الحياة بكل مايملكون من اندفاع . والواقع ان الملل عند ساغان نابع من صميم المجتمع الذي تعيشه وتتأثر به . ولكنه ملل غير ناتج عن موقف فلسفي للحياة بعكس ماقد نجد عند كامو او سارتر . ومع ذلك فاي ملل هذا الذي نجده عند ميرا ؟ وما هي تبريراته الفلسفية او الاجتماعية في الظروف التي تعيشها ؟ لنستمع الى هذا المقطع : « على الصوفا ، امام صورة الوالد الميت ، انهارت ميرا ، سرى في دمها ملل بطيء كحبات الجليد « الحقيقة انني بدأت اقرء ، يضايقي العمل : ترتيب ملفات العملاء بشركة التأمين ، ثم الاجابة على التليفونات ، وبضجرني النوم بعد الغداء كل يوم ، كل يوم . كما انني صرت انزعج من مشاهدة الافلام والاستماع الى الراديو ، والذني تفرزني (يا للكلام الفصيح !) وهي تنفل في البيت لا تبرحه ، وتحافظ على مواعيد طبيب اسنانها ، ويفضني هاني ، فهو يحبس نفسه ويسافر معها مع كل لحن يفسزو بيروت . لهذا افضل ان انطفي الان سريعا » . (حبذا لو اطلقها المؤلفة اذن لاستراحت وارااحتنا !)

وواضحة تفاهة اسباب هذا الملل الذي لا يحسه القارئ قط وانما (ياخذ علما به) من فلم المؤلفة ... انه ناتج عن ترتيب ملفات وسماع راديو ونوم بعد الظهر .. الخ بدلا من ان يكون مثلا ناتجا عن غثيان مبعثه لا انسانية الانسان في ميادين الحروب او تمزق النفس في صراعتها بين الخير والشر او عجز الانسان امام ادراكه عبثية الحياة .. وميرا هذه التي يبدو عليها القرف لاتمثل جيلنا الجديد . فان هذا الجيل قلق وليس قرفا . والفرق كبير بين الامرين ، ولعل ميرا فتاة غربية تنتمي الى جيل قد شاخ لان اجيالنا الطالعة ولا سيما الفتاة تعاني قلقا منتجا يدفعها الى ان تطور وضعها وتطمح الى كسب حقوقها كاملة وتنافس من اجل ذلك ، فليس امامها وقت تصيبه في الضجر والملل والسأم والقرف ...

وهكذا لانرى في الرواية بطلا يمثل اية مشكلة من مشاكلنا او يتلبس نفسية من نفسياتنا . ومن هنا نجد شخصيات « الالهة المسوخة » اشباحا لاتفاعل معها وانما استلهمتها المؤلفة من ذهن مجرد لايعرف ان يكسب مخلوقاته حياة محسوسة . وذلك عائد الى هوس الكاتبة في التفتيش عن الغرابة في الاحداث والعواطف والافكار كما ذكرنا من قبل مما يبعدهم عن التلقائية والبساطة والصدق واحتمال الوقوع ، وبالتالي فانهم لايمثلون اية نماذج من المجتمع الشرقي ولا يبرزون اية مشكلة من مشاكلنا

الاجتماعية الهامة . وبالإضافة الى ذلك فان تصوير النفسيات يتم عن ثقافة بسلوكية ضعيفة ، ثم ان شخصيات الرواية بالاجمال بعيدون عن ان يتطوروا . فقد ظل نديم كما كان في البداية سكيراً خليفاً ، وثارت ميرا ، ولكن ثورتها كانت انقيادا للغير . اما عايدة فهي الوحيدة التي تطورت اذ كانت على قيد الحياة ثم ماتت .. رحمها الله وغفر مؤلفتها! وقد كان الاجدر بليلى بعلبي ، ان كانت تعيش حقا وضع الفتاة العربية المعاصرة ، ان تأخذ نموذجا ايجابيا هو النموذج الغالب في جيلنا الجديد فتمثل به تمرد المرأة العربية وثورتها لاستكمال حقوقها في الحياة لا ان تختطف نماذج ، ان لم تكن معدومة فعلا ، فهي شاذة ، ولا يمكن ان تعطي صورة حقيقية عن الفتاة ، فضلا عن ان مفهومها للحرية هو مفهوم مفروط لان الحرية لاتعني ان تحطم الفتاة كل مايعيق اندفاعها نحو حياة مستهرة لا مبالية. وهذا مامثله ايضا « لينا » في كتاب « انا احيا » ان « الحياة » في نظرها هي « ان تدخل مقهى » وتعاشر شابا استهواها وتترك عملا يزعجها وتبصق في وجه ابوين تعتبرهما عائقين لطفتها .

انها بالاجمال بطة سطحية خفيفة ، لاتتمتع بأي حظ من علم او ثقافة او عمق ، هي تهتم باصابع الحمرة والكعب العالي اكثر من اهتمامها بآية مشكلة من مشاكل العالم وان كانت تذكر قرفها من المستعمرين واعوانهم بما فيهم والدها . وان مثل هاتين الفاتين ، ميرا وليلى ، لا يمكن ان يجسدا اية ثورة من ثورات الفتاة العربية الجديدة التي تطمح حقا في « الحياة » ولكنها تتجاوز هذه المظاهر الى مفاهيم للحياة اعمق .

✱

تبقى قضية اللغة في الرواية ، ونحن نعتقد ان على الكاتب ، قبل ان يقدم على نشر انتاجه ، ان يستكمل اسباب الكتابة السليمة ، اما « الالهة المسوخة » ففيها اخطاء كثيرة جدا في الصرف والنحو والاملاء . ومن المزعج ان نسر هنا بعضها ونحن نتحدث عن قضايا اكثر اهمية ولكن لا بد من الاشارة اليها اشارة سريعة حتى تستدركها المؤلفة في كتبها القادمة :

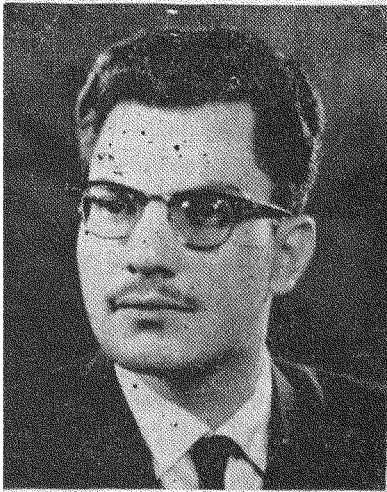
- يمد ذراعه المتخشب . ص ٤٢ . الذراع مؤنثة .
- ليبصق الناس عليه ويشفقون عليه . ص ٤٥ . الصحيح (يشفقوا)
- واذا الوديان في عينيها مهاوي . ص ٦٩ . الصحيح مهاو .
- يجمعها بئر ترقد في قعره . ص ٧١ . البئر مؤنثة .
- ارجوك ان تصيبي . ص ٧٨ . الصحيح تصيبي .
- ومع اني في سن الخامسة عشر . ص ٨٩ . الصحيح الخامسة عشرة
- نظيت من السرير . ص ١٠٦ . الصحيح نظطت .
- تركت حول عنقها الوجوع . ص ١١٤ . الصحيح الموجع
- واستلذت بالدوخة . ص ١١٧ . الصحيح استلذت .
- لم تكن هناك علامة جسدية او تمني : الصحيح تمن .
- قولي انك تحميه هو . ص ١٥١ . الصحيح تحمينه .
- اقل نعمة واهين . ص ١٦٢ . الصحيح اهون . (هان ، يهون ، اهون)
- ونلت فاذا كل الساهرين واجمين . ص ١٦٢ . الصحيح واجمون .
- ونشر كفه على عينييه ثم رماه في جيبه ص ١٧١ . الكف مؤنثة .
- رفعت المرأة ذراعها العاري ص ١٨٠ . الذراع مؤنثة .
- وتجلد شفتي . الصحيح شفتاي .

وبعد فلماذا تستخف المؤلفة بفصاحة الكلمة العربية ؟ من اين جاءت بهذه الكلمات : يتعمشق ، كزكت ، لحوست ، حشربتها ، مزتوتة ، خربة زاروب ، المقرطة ، المشرشرة ، مشلوحه ، انكرسح ، تطوشني ، اعلوك ، يبلطع ، عريشي .. اهي تريد ان تطور اللغة العربية بخلق هذه الكلمات التي لاشك في ان مرادفاتنا الفصيحة اجمل واغنى ، ام انها لانريد ان تخرج حتى في اللغة ، عن المخطط الذي رسمته لنفسها قبل ان تبدأ بكتابة اية كلمة : الا وهو البحث عن الغرابة قبل كل شيء ؟ ان الالهة المسوخة تمسخ الفن القصصي ، وتمسخ الحياة ، وتمسخ اللغة ، فهل نتجنى عليها اذا وصفناها بانها رواية مسوخة ؟

عايدة مطرجي ادريس

الواقعية الاشتراكية في النقد العربي الحديث

ينظم غالي شكرى



ليست مجموعة ثابتة من الاصول الجمالية بقدر ما تهدف الى رؤية الواقع من زاوية خاصة .

نخطئ اذن في اطلاق كلمة مدرسة على اي اتجاه ادبي او فني ، فكل اديب وفنان يتفرد بسمات فنية خاصة به رغم انتمائه الى اتجاه عام يشتمل على رؤية قطاع معين من الناس في بيئة معينة من المكان في عصر معين من التاريخ . الفن هو المدرسة الكبرى ، والاتجاهات المختلفة بمثابة السنوات الدراسية ، فالاتجاه الكلاسيكي يمثل درجة ما في تطور الفن ، والاتجاه الرومانسي يمثل درجة تالية .. وهكذا .

ولقد حدث منذ تسمت احدى هذه المراحل بالواقعية لمجرد ان روادها ينسخون الواقع كما يرونه بالعين السطحية الجامدة ، ان بلغت الاتجاهات الفنية درجة عالية من التشابك والتعقيد والتفرد ، جعل من المستحيل - اذا شئنا الدقة - تعميم اية تسمية على اتجاه او فنان (٣) .

الفن بين الواقع والواقعية

بهذه المقدمة نلتقي مع الواقعية الاشتراكية كاتجاه اطلقت عليه هذه التسمية مع ظهور الحركة الاشتراكية في مجال تحقيقها الاجتماعي بالانحد السوفيتي . فما قاله ماركس وانجلز في كتابهما الضخم عن الادب والفن ، لم يشتمل على هذا التعبير . ولم يرد ايضا في تاريخ النقد الروسي رغم الميول الثورية التي تنضح في اعمال بيلنسكي وتشيرشفسكي وهرزن ودوبرليوف . وهم الرواد الذين مهدوا للحركة النقدية في الادب السوفيتي المعاصر .

وانما جاءت هذه التسمية مع الاتجاه الادبي الذي ولد مع الاعمال الادبية للكاتب مكسيم جوركي . ولم يولد التعبير مع المضمون الثوري لآعمال جوركي دفعة واحدة ، بل دعت بالواقعية الجديدة اولا تمييزا

بدأت تسمية الاتجاهات الادبية والفنية منذ اواخر عصر النهضة . انتعشت حينذاك حركة جماعية تفتني اثار القدامى من الاغريق والرومان وتستمد اصولها النظرية من ارسطو ، فسميت بالحركة الكلاسيكية لترسمها خطى الاقدمين فيما ابدعت من اثار ظل الطابع المدرسي سميتها الرئيسية . ولم يكن هذا الاتجاه الا تعبيراً فنياً عن يقظة العالم الاوروبي من وهاد القرون الوسطى ، وقد تجسدت اليقظة في اجترار القديم احتجاجاً واعيا على ظلام تلك الفترة التي سادت فيها ادب الكنيسة وفنونها . وكانت الكلاسيكية تعبيراً موفقاً لعملية الاجترار هذه .

غير ان المجتمع - كبقية اشكال الطبيعة - لايعرف حالة السكون . فالتفاعلات المستمرة بين جنباته تتطور به من صورة الى اخرى ، والمورة الجديدة للمجتمع البشري فور انهيار النظام الاقطاعي اوضحت ملامح الفرد وبرزت خطوطه واحلامه لدرجة كبيرة . تمثلت هذه الاحلام في الطموح والتزوع القائم الى التفوق ، مهما اعترضت طريق الفرد عقبات واهوال . ومن الاحلام والطموح وخيبة الامل أمام الصعاب ، تلونت عيون قطاع عريض من البشر في بداية القرن التاسع عشر بالوان غائمة باهتة سميت رومانسية فأوجزت التسمية روح العصر بتلخيصها سمات فرد ذلك العصر ، وتمييزها بينه وبين انسان المجتمع الاقطاعي ، انسان عصر النهضة ، ولم تثل التسمية غير هذه الاهداف حتى دعاها بعض النقاد بالحالة النفسية اقرب منها الى الاتجاه الادبي والفني (١) بينما دعاها آخرون بكلاسيكية المحدثين (٢) . اي ان الرومانسية لانفتي مجموعة من القواعد الفنية ، بقدر ما تعني الخصائص العامة لعصر معين . وجاء الابداء والفنانون واثارهم خلاصة تعبيرية لذلك العصر .

وفي موازاة الاتجاه الرومانسي ، كان هناك قطاع اخر استقبل التغير الاجتماعي على نحو مختلف . تتلمذت انسانية هذا القطاع على قوانين نيوتن في الجاذبية وقوانين مالتس في الاقتصاد ، وغيرهما من علماء ومفكري الاتجاه الميكانيكي لفهم الانسان والكون والمجتمع . وتبلورت نظرة هذا الاتجاه في الادب بان ينقل الفنان الواقع المرئي المباشر صورا طبق الاصل اطلق عليها لقب الواقعية كتعريف دقيق لتصوير الواقع بطريق آلي . واطلق عليها مرة اخرى الواقعية النقدية تعريفا لما قد توحى بل الصورة الفوتوغرافية للواقع من نقدات تلقائية له . وحين ظهرت قوانين الوراثة العضوية برزت في الادب والفنون محاولات تأخذ من تلك القوانين سنداً لها ، ودعت نفسها بالواقعية الطبيعية . رفضت نظرة الاخذين بالجبرية الاقتصادية في محيط الواقع الاجتماعي ، وتبنست الجبرية العضوية لرؤية ذلك الواقع .

ونلاحظ بعدئذ تسميات عديدة ، يتركز بعضها على عنصر المصادفة كالبرناسية التي شاعت بين بعض الشعراء في فرنسا اصدروا ديوانسا لهم يحمل هذا الاسم « وهو لاحد جبال اليونان ، وكان مهبطاً لالهة الشعر والوحي والالهام كما تفيد الاساطير » . ولعله كان رمزا لتحليقتهم بعيدا عن ارض الواقع ، تماما كما حدث للرزمة والسريالية والدادية ، فجميعها

(١) Readt-The Meaning of Art, p. 81

(٢) المصدر السابق

(٣) وذلك فيما لتعقد حياة المجتمع الانساني الحديث بعد اجتيازه عقبات البداوة الى الحضارة النهائية التعقيد .

لها عن الواقعية القديمة في الادب الاوروبي، ودعيت حيناً بالواقعية الثورية لما تحتويه من قيم ايجابية في بناء المجتمع . ثم دعيت بالواقعية الاشتراكية للفرقة بينها وبين الواقعية في فنون الغرب .

هذه هي اسباب التسمية ، وهي في النهاية لا تشكل تياراً فنياً معيناً ، وإنما تؤكد اتجاهها جديداً في رؤية الواقع يستند اساسه الفلسفي على الماركسية كنظرية في الطبيعة والمجتمع . ولقد كانت الاتجاهات الادبية جميعها تستند على دعائم فلسفية عبر العصور . ولكن الرؤية الاجتماعية للماركسية تحتم على الاخذين بها في المجال النظري ، الاخذ بها في مجال التطبيق . وهكذا تحتم على الفنان الذي يستنير بالرؤية الماركسية للمجتمع ، ان يعكس هذه الرؤية بعقوبة وتلقائية في عمله الفني .

وينبغي ان نشير في البداية الى انه ليست هناك نظرية theory ماركسية في الفن ، وإنما هناك نظرة outlook ماركسية للفن ، والماركسية نفسها ليست مذهباً doctrine وإنما هي منهج method للتفكير . وجينز يصدق لوفافر بقوله : ليس ثمة فن ماركسي (٤) .

والمتبع لتطور النقد الادبي في المجتمعات الاشتراكية من جهة ، وعلى يدي النقاد « الماركسيين » في الغرب من جهة اخرى ، يحس تماماً بازمنة تعبير الواقعية الاشتراكية بعد جريانه على اللسان دون مراجعة وبغير تمحيص . فاذا قرأنا للنقاد الانجليزي رالف فوكس فصلين كاملين عن « الماركسية والادب » و « الواقعية الاشتراكية » لم نخط بتفسير فني للتعبير ، بل يؤكد لنا اهمية الدلالة الاجتماعية للعمل الادبي ومعنى انبثاقها من الفلسفة الماركسية (٥) . ونطلع في كتاب جورج طومسون عن « الماركسية والشعر » على تطور فن الشعر منذ فجر التاريخ .

ونفيد من المؤلف كيف استخدم المنهج العلمي في بحث موضوعه على نحو رائع (٦) . ولكننا لانحصل من اية بحوث نقدية في الواقعية الاشتراكية على تدليل مقنع لهذا التعبير ، بما في ذلك كتابات جوركي .

اما الكاتبان اللذان تعمقا هذه النقطة فهما اندريه جدانوف وجورج بليخانوف . اكتفى الاول بقوله ان الفن (لا يعكس الواقع بصورة مدرسية جامدة ، او على اعتباره واقعا موضوعيا فقط ، بل يقدمه في تطوره الثوري) . وهو يفرق بذلك بين الرؤية الميكانيكية للواقع ، وبين الرؤية العلمية . واكتفى الثاني بتحليل الصلة القائمة بين الفن والحياة تحليلاً عميقاً يعتمد المنهج الجدلي . ولم يدل الكاتبان كلاهما على صحة الواقعية الاشتراكية ، بل ان احدهما - بليخانوف - لم يستخدم التعبير على الإطلاق .

والاهمية القصوى التي تضطرننا الى التساؤل في بحث هذه النقطة ترجع لسببين : اولهما ان هذه التسمية لا تتفق مع تطور التمايز الفنية . فالاتجاهات السابقة مثل الكلاسيكية والرومانية والواقعية كانت تمثل رؤى معينة للواقع . فاذا جاءت الماركسية بنظرة جديدة للفن والواقع فانها تشكل اتجاهها يمثل رؤية فلسفية للواقع ، ولا نقول رؤية اشتراكية لان هذه اللفظة تعني التحقيق الاجتماعي للرؤية الفلسفية وليست هي الرؤية نفسها . وهكذا نخطئ بتعبير الواقعية الاشتراكية لاقتضائه على دلالة العمل الفني وحدهما . ذلك ان الاساس الفلسفي للتعبير - وهو الماركسية - يعطينا النظرة الاجتماعية دون النظرية الجمالية ، فيستحيل اذن ان نعمم تسمية فلسفية او اجتماعية على اعمال فنية . والفرقة الحاسمة بين هذه الاعمال وبين غيرها هي مجموعة الخصائص الجمالية للعمل

(٤) راجع كتابه « في علم الجمال » ترجمة محمد العيتاني - دار المعجم العربي بيروت (ص ٥١)

(٥) انظر كتابه The Novel and the people عن دار النشر باللغات الاجنبية - موسكو - ١٩٥٦ .

(٦) Thomson (G) «Marxism & poetry» , London L.W. 1945

الفني ، والتي يختلف بواسطتها كل فنان عن الآخر ، او التي يختلف بها اتجاه فني عن الآخر . والماركسية ليست الا منهجاً للتفكير . ومن الخطأ الفادح اذن ان نقحم تسمية الدلالة الاجتماعية لهذا المنهج على تسمية الاتجاه الفني الاخذ بنفس المنهج .

والسبب الثاني الذي يدعنا ندقق في بحث هذه النقطة كونها تفصح عن تيارين متناقضين ، قاد اولهما انجلز حين قال صادقاً « ان الاعمال الفنية تعبر جميعها عن رأي في الوجود ، وترجم عن موقف حيال النظام الاجتماعي القائم ، وعن نقد ، وامل ، واتجاه .. ولكن ذلك الاتجاه متولد من العمل الفني نفسه ، ومن كونه صورة للحقيقة ، اذ ليس للمؤلف ان يتدخل ليملي حكمه او يفرضه ، لان الواقع الذي جاء بها وعرضها لا تحتاج قط الى شفيح » . وقاد لينين التيار الآخر حين قال : (على الادباء والفنانين ان ينتجوا للملايين من الايدي العاملة ادباً حزبياً بكل ما تحمله الكلمات من معان قوية) (٧) . وما يزال التياران على قيد الحياة بين النقاد السوفييت المحدثين ، بينما نفراً لاحدهم « انه لن الصعوبة ان نحدد عملاً فنياً واحداً في الغرب لا يدين المجتمع الرأسمالي » (٨) أي بعقوبة وتلقائية ، يردد ناقد آخر قول بليخانوف : (ان قيمة الانتاج الفني تحدده بشكل نهائي قيمة مضمونه) .

والخطورة في التيار الآخر سوف نلمسها في عرضنا للقضايا التي اثارها نفس الاتجاه في نقادنا العربي الحديث .



والتاثير بالاتجاهات الاجنبية ليس جديداً على النقد العربي . فقد تأثر النقاد العرب القدامى بما وضعه ارسطو من كتب في الشعر والخطابة (٩) وتأثر نقادنا الحديث منذ نشأته بشعرات النقد الانجليزي عن هازلت ووردزورث كما يتضح في « الديوان » . وبرز مع تطور مجتمعنا اتجاه اكثر تقدماً ومنهج اكثر علمية في كتاب « التجديد في الادب الانجليزي » لسلامة موسى ، ويتطور هذا الاتجاه رويداً فسي مؤلفات اسماعيل ادهم عن الزهاوي والحكيم وطه حسين . ولم يقف الاتجاه الاول عند خطواته الاولى ، بل استعان بالابحاث السيكولوجية الوافدة كما نلمح ذلك في كتاب العقاد عن ابن الرومي ، وفي كتاب محمد خلف الله عن الادب من الوجهة النفسية . وكانت آراء محمد مندور حول الشعر المأموس وكلمات انور المعداوي حول الاداء النفسي ، امتداداً اكثر تطوراً لنفس الاتجاه . كما عثر الاتجاه الآخر على امتدادات معمقة في دراسات لويس عوض ، وبخاصة في مقدمته لكتاب « بروميتيوس طليقاً » و « الانجليزي الحديث » (١٠) .

ولقد مضى تطور النقد في ادبنا الحديث - الى حد ما - في خط مواز لحركة التطور الاجتماعي في بلادنا . بحيث كان التيار المتخلف في نقادنا الادبي يرتبط تلقائياً بالوان متخلفة من الابداع الفني . والتخلف هنا في الرؤية الاجتماعية والقيمة الجمالية على السواء . فالنقد الذي كان يعنيه الثروة اللفظية للقصيدة فحسب ،

(٧) قد لا يفي النصان بالتعبير عن الخلاف الشديد بين انجلز ولينين ، ولن يريد التوسع ان يطالع اعتراضات لينين على انجلز في كتابه المسمى ب (روح الادب الحزبي) والمدرج في اعماله المختارة . (٨) فاديم كوزنوف - مجلة الادب السوفييتي - الطبعة الانجليزية - عدد ٣ سنة ١٩٦٠ .

(٩) شوقي ضيف - مقدمة كتاب (النقد) - دار المعارف بالقاهرة (ص ٦) .

(١٠) لست انسى الاعمال النقدية المتأخرة التي صدرت في البلاد العربية الاخرى ككتاب (الغرابة) لميخائيل نعيمة . كما لست انسى الاعمال المبكرة للدكتور طه حسين كاحد معالم نقادنا الحديث . ولكني افضل في هذه النقطة ان ابين الخطوط الرئيسية المهيمنة للبحث بصفة خاصة .

في السياسة ، وكانت عواطفه كلها تنجس الى الطبقة القضي عليها بالزوال ، ورغم ذلك - يقول انجلز - « فقد صورت اعماله الراهنة حتمية انهيار هذه الطبقة ، فكان بلزاق من اكبر انتصارات الواقعية » . ويعلق الاستاذ حسين مروه بأنه (لا ينتقص من قيمة اديب من هذا الطراز ان تكون عاطفته الى جانب القوى المتهارة ما دام اديبه يفضح انهيارها ويكشف اغلالها) (١٢) . وكان بودي ان يقول « ما دام اديبه صادقا » ، لان الصدق وحده هو الذي قاد بلزاق - بغير الفلسفة الماركسية - لان يؤكد بالتعبير الفني انهيار طبقته الاجتماعية . . تماما كما اشار ماركس الى اعمال شكسبير . وخلاصة هذه النظرة الصائبة ان « الصدق » هو المعيار الوحيد للفن الاصيل . وصدق الفنان لا يرتدي ثوبا اخلاقيا ، وانما يكتسب دلالة فنية . بمعنى ان الفن « هو التكافؤ الكامل بين العاطفة التي يحسها الفنان وبين الصورة التي يعبر بها عن هذه العاطفة » (١٤) فلا نملك ان نطلب اليه الا شيئا واحدا هو التكافؤ التام بين ما ينتج وما يشعر به . والضايق الحقيقي للاحساس بهذا التكافؤ هو الوحدة الدينامية التي نستشعرها في النسيج الفني ، فتصبح الصياغة الجمالية هي الفصل في تقييمنا للفن ، اذ هي التي تغطي نوعيته الخاصة . اي ان الفن يستمد مادته من الحياة ، ولكنه يهب هذه المادة شكلا نوعيا خاصا هو الشكل الفني (١٥) وبذلك لا نستطيع ان نصف عملا ادبيا ما بالرجعية او التقدمية اذا شئنا ان نكون نقادا للادب . اما الباحث الاجتماعي والكاتب السياسي فيمتلكان هذا الحق . وعندئذ لا يكون عملهما نقدا ادبيا . يقول هنري لوفافر ان الفنون الدينية ليست سلبية على الاطلاق « . . لان كل فن انما هو فن انساني ، والفن الذي لا يتضمن نزعة انسانية ، ليس لنا ان ندعوه فنا غير انساني » (١٦) . ولما كان الصدق هو المعيار الوحيد لنجاح العمل الادبي فنيا ، فاننا لا ندهش حين يؤكد فاديم كوزينوف « بأنه من الصعوبة ان نجد عملا ادبيا واحدا في الغرب لا يدين المجتمع الرأسمالي بطريقة او باخرى » .

وهكذا لم يوفق نقاد الدعوة الجديدة في ادبنا الحديث ، حين وضعوا ادب مورياك وجويس واليوت ومخوف والحكيم وعبد القدوس في قفص الانهيار . ونحن نواجه بذكر هذه الاسماء مشكلة الطبقة الاجتماعية التي ينتمي اليها الفنان ، لان اولئك النقاد كادوا يجزمون بأن كل من ينتمي الى الطبقة المتوسطة او العليا ينزل بالضرورة الى مهاوي الرجعية (١٧) فيقول عبد العظيم انيس في مقدمة حديثه عن الرواية المصرية : (ان من المهم ان نؤكد قبل الاستطراد ان نجيب محفوظ كاتب البرجوازية الصغيرة) (١٨) ويصبح هذا الحكم التقديري المسبق هو القاعدة التي ترتفع فوقها كافة احكامه التالفة ، ويوضع اسم الفنان تبعا لذلك في خانة كتاب البرجوازية وهي التعبير الذي يفرق به بين هؤلاء والآخرين من الكتاب « الاحرار » فهذا ما توصل اليه الدكتور انيس حين قال عن نجيب محفوظ (. . والحقيقة انه حين يعبر عن مأساة البرجوازية الصغيرة ، فانه يعبر بالدرجة الاولى عن مأساته هو ، وحدود فهمه هو ، وهو موقف عام لكل كاتب) (١٩) . ويضرب لنا مثلا على ذلك باحدى شخصيات رواية القاهرة الجديدة

او الاحساس العاطفي الذي تشعه ابياتها فقط ، انتهى بان اقام حاجبا بين الفنان والتجربة الانسانية التي تكسب عمله الفني دلالة الشمول . بينما راح النقد الذي تعنيه الدلالة الاجتماعية والقيمة الجمالية معا ، يعمل جادا على تطوير فنوننا وآدابنا الى مستوى ارفع . كان سلامه موسى ينادي بان يرتبط النقد الروس بالدراسة والتحليل ، كي يقدم نموذجا لما يجب ان يكون عليه نقدنا المحلي . وجاء لويس عوض اكثر تحسما ، فاستعرض تاريخ الحركات الادبية في اوروبا مدلا على ان الفن مرآة التطور الاجتماعي . وعلى هذا النحو مضى الاتجاه التقدم في نقدنا ناقصا ، اذ اعتمد بصورة مطلقة على رسم الخطوط العريضة « العامة جدا » كما فعل سلامة ، وعلى بضرب الامثلة من الخارج كما صنع الشوباشي ، واكتفى بالتحليل التاريخي كما نرى في اعمال لويس . لذلك كان ينقص الاتجاه دعائمان غاية في الاهمية (وبغيرهما لا يصبح متكامل) وهاتان هما : الدعامة الفلسفية اي المنهج النظري ، والنقد التطبيقي على ادبنا المحلي . ولم يبدأ هذا التكامل بصورة منظمة الا منذ عشر سنوات حيث بلغت الحركة الوطنية في تطورنا الاجتماعي درجة عالية من التقدم . وتنبه رواد المرحلة الجديدة الى كل ما يملأ سوق القراءة باسم الانتاج الادبي . كانت هناك مئات الاعمال الهابطة من شأنها تبيع الوجدان الاجتماعي للمواطنين باسم الفن ، والفن منها براء . وهكذا توجهت عناية اولئك الرواد الى مضمون العمل الادبي ، كي يؤدي وظيفته الاجتماعية في المسار التقدمي للمجتمع . وهنا برزت - على الفور - اولى قضايا الاتجاه النقدي الجديد في المجال النظري :

١ - الفن بين التقدم والرجعية

تسأل الاتجاه : ليس للادب والفنون دور اجتماعي ؟ وبالتالي الا ينبغي ان نصنف الاعمال الادبية الخالية من الهدف الاجتماعي التقدم في خانة الثقافة الرجعية ؟ ثم ما هو واجب الناقد ؟ هل يقتصر على دراسة الاشكال الفنية من حيث قيمتها الجمالية ، ام ان واجبه الآن كشف القيمة الاجتماعية للعمل الادبي ؟ . وتوالت امثال هذه الاسئلة كنتيجة منطقية لاشنداد حركة التحرر الوطني ، وانتماء اصحاب النظرة النقدية الجديدة الى انجساح سياسي تقدمي ، وغلبة الكتابات الهابطة في السوق باسم الادب والفن ، وانتشار الوان مذهلة من الانحلال في اخطر مرحلة وطنية من تاريخنا الحديث .

كانت هذه هي الاسباب المباشرة وراء تقسيم الدعوة الجديدة للادب الى قسمين : رجعي وتقدمي . لم يكن هناك الاساس الفني او الفلسفي للتقسيم ، وانما كانت اندفاعا تلقائية بمثابة رد فعل عفوي لما آلت اليه سوق القراءة من عفونة وهبوط . لكن هذه الاندفاعات سرعان ما استولت على وعي اصحابها فصاغوها في مبادئ فنية فلسفية وقلوا بان (العمل الادبي يكون تطورا تقدما بمقدار ما يكون اقرب واصدق تصويرا للحركة التاريخية التي تدفع القوى الجديدة الى التطور ، وبمقدار ما يكشف عن الصراع القائم بين هذه القوى وبين القوى القديمة البالية التي يريد التطور الاجتماعي اقتلاعها من مكانها في المجتمع ، بعد ان انتهت مهماتها التاريخية) (١١) . اما الادب الرجعي فهو (الذي يتجاهل - عن قصد او عن غير قصد - فعل حركة التاريخ هذه ، يتجاهل القوى الجديدة النامية ، وينصرف همه في العمل الادبي ، الى الفئة التي تعوق حركة الولادة والتجديد ، يؤكد مصالحها ويزيد « فضائلها » . .) (١٢) .

وليس شك ان هذه الكلمات تفيد الباحث الاجتماعي او الكاتب السياسي ، اما طبيعة العمل الفني فتستوجب حديثا آخر حول كيفية تحقيق هذه الفلسفة في الفن . لقد كان بلزاق « محافظا »

(١١) حسين مروه - قضايا أدبية - دار الفكر بالقاهرة (ص ١٢) .

(١٢) المصدر السابق (ص ٢١) .

(١٣) المصدر السابق (ص ٢٣) .

Hudson : Introduction to the Study of Literature, p 349 (١٤)

(١٥) هنري لوفافر - المصدر السابق - (ص ٣٥) .

(١٦) المصدر السابق (ص ٥١) .

(١٧) نسوا ان ابناء هذه الطبقات في ميدان السياسة - لا

الفن - هم الذين قادوا حركات التقدم الثورية في العالم .

(١٨) أنظر كتاب « في الثقافة المصرية » - دار الفكر الجديد

بيروت - (ص ١٥٤) .

(١٩) المصدر السابق (ص ١٦٥) .

فيقول (ان مفهوم نجيب محفوظ عن الحياة والاشتراكية والقضايا الوطنية هي التي قصت على علي طه في الرواية وقدمه لنا في هذه الألوان الباهتة الميتة) (٢٠) . لماذا ؟ .. (. .) لان نجيب محفوظ لم يعكس لنا اساسا الا جانباً من القاهرة الجديدة ، اما جوانبها الاخرى المتمثلة في مظاهرات الطلاب السياسية ، واضرابات العمال النقابية ، فلن تجد لها امراً يذكر عنده (٢١) .

ولا ريب ان طبقة الفنان عنصر هام في تكوينه الذاتي ، ولكنها ليست بالعنصر الوحيد . واكثر الادباء اصالة - يقول لا نسون - هو الى حد بعيد راسب من الاجيال السابقة وبؤرة للتيارات المعاصرة وثلاثة ارباعه من غير ذاته (٢٢) . وابتداء الطبقة الواحدة يستجيبون لآحوالها الاجتماعية حسب ظروفهم الفردية الخاصة ، فلن تكون الطبقة - اذن - فيصلا في التكوين الفلسفي للفنان ، ولن تكون الاعمال الادبية تابعة لطبقات اصحابها بطريقة عفوية . والكاتب نفسه يعتبر الشرفاوي من الادباء الاحرار وهو من ثروة الريف ! ولم تكن (الارض) قصة الفلاحين ، بقدر ما كانت قصة (القرية) بما تشتمل عليه من مستويات اجتماعية مختلفة .

ولم اكن اود مناقشة الدلالات الاجتماعية في الاعمال الادبية منزلة عن اشكالها التعبيرية ، فليس هذا هو النقد الادبي . ولكن قصدت الى ايضاح القصور الذاتي في ذلك المنهج لدرجة ان النتائج المتولدة عن هذا القصور تلغي قيمة المنهج . فرغم انتساب فرانسوا

(٢٠) المصدر السابق (ص ١٦٧) .

(٢١) المصدر السابق (ص ١٦٨) .

(٢٢) منهج البحث في الادب - ترجمة محمد مندور - دار

العلم للملايين (ص ٢٣) .

صدر اليوم :

الثوري العربي المعاصر

للاستاذ ناجي علوش

* يبحث بتفصيل وبدقة تطور الفكر القومي منذ عصر النهضة حتى نهاية الحرب العالمية الاولى .

* وهو القسم الاول من دراسة موسعة للفكر الثوري العربي المعاصر .

دار الطليعة للطباعة والنشر

بيروت - ص.ب. ١٨١٣

موريلك ونجيب محفوظ الى الطبقة الوسطى او العليا ، جساء فنهما زلزلا قاسيا لهذه الطبقات . لانهما كانا يمتلكان ذلك المييار الوحيد في نجاح العمل الفني : الصدق ! ومن الخطأ اذن ان نستخلص الموقف الاجتماعي للفنان بمجرد تعبيره او انتمائه الى طبقة معينة ، او لان احد شخصوه له نظرة اجتماعية معينة . وانما نستخلص ذلك الموقف من الاثر العام للعمل الفني . ولما كانت هذه العملية تقتحم مجالات جديدة غير النقد الادبي ، فان وظيفة الناقد تتحدد بقدرته على استخلاص عنصر الصدق من العمل الادبي من خلال تقييمه له .

ولا تستند عملة التقييم هذه على موضوعات او مضامين الاعمال الادبية الا من حيث اتصالها وارتباطها بالنسيج الفني ككل . فلا ندين احسان عبد القدوس لانه يطرق موضوعات بذاتها تهبط في الموازين الخلقية الى الحضيض ، بل لان هذه الاعمال تهبط في موازين النقد الادبي الى القاع ، بمستوى النسيج الفني لاعمال هذا الاديب - بما تحتويه من قيم فنية واجتماعية - ما تزال رابضة في طور متخلف من اطوار التاريخ الادبي . وعندما نتحدث عن مسرحية « اهل الكهف » لتوفيق الحكيم ، فاننا نذكر على الفور انها اول دراما مصرية ، ولا نسارع الى القول بانها « من الادب الرجعي لفلسفتها المشائمة » (٢٣) .

بل يعتمد الناقد الى تحليل نسيجها فيتبين مصادر هذه الفلسفة من بنائها الدرامي وظروف كتابتها وتفاصيل مرحلتها الحضارية . ولا نستطيع ان نطلق الحكم على الادباء والفنانين الذين لم يتناولوا قضايا اجتماعية محددة في ادبهم وفنهم ، لان هنالك قصصا اخرى كثيرة لم يصل المنهج الماركسي نفسه الى حلها ، فهل يمكن ان نقيم حاجبا بين الفنان وهذه القضايا ؟ اذا تساءل اديب ما في انتاجه عن

مصير الجنس البشري ، او تخصص في التعبير عن دلالة الوجود الانساني ، فباي ميزان نحكم على ادبه بالعلو والانطواء والرجعية ؟ يخيل الي ان جيمس جويس و ت. س. اليوت حين عبرا عن مأساة الانسان الحديث ، كانا اكثر التصاقا بهوموم البشرية من الذين يصورون آلامها في جزئيات تقريرية ساذجة . واذا قيل بأن مضمون رواية يوليسيس (هو الانهيار والتناقض والتفكك والانحلال التي تتميز بها الحضارة الحديثة ، وأبطال الرواية عناصر مريضة مهزومة يحركها الانحراف والشذوذ ، وتجمعها الفجعة الحضارية الواحدة) (٢٤) . اذا قيلت هذه الكلمات الا تكتمل بقولنا « وهذه رؤية صادقة للحضارة الحديثة » بدلا من تصنيفها باحدى خانات الادب الرجعي ؟! . واذا قيل عن اليوت (سواء بسواء كجويس) يحمل على الحضارة الصناعية الحديثة ويتهمةا بانها ارض خراب لا خصوبة فيها ، وبان انسانها كان اجوف مليء بالفراغ والقش والتفاهة (٢٥) الا يجدر بنا حينئذ ان نضيف الاسباب الكامنة خلف هذا الاحساس الحقيقي الصادق ، ولا نتورط في ان نضع بين فكي المفصلة حلقة رائعة من تطور الشعر الاوروبي بأكمله ؟!

ولكن هذه الاخطاء جميعها جاءت نتيجة طبيعية لفهم قاصر لوظيفة الناقد الادبي . لقد تحدث الدكتور عبد العظيم انيس عن مجموعة من الروائيين المصريين ، فلم يتحدث عن خصائصهم الفنية قط ، وكأنه يتحدث عن اعمال سياسية محض . وقد توهم في بعض الاحيان انه يتحدث عن القيم الفنية حين يصف الشرفاوي قائلاً « فانت معه تضحك وتبكي كأنك في الحياة نفسها » (٢٦) وكانت هذه الجملة - وامثالها - اعترافا حاسما بأن الدكتور لم يستهدف ابدا دراسة نقدية ، وانما اراد ان يهدينا بحثا في السياسة والمجتمع . . وفي حدود هذا الهدف المتواضع لم يتمكن من استقراء النظرة الصحيحة والحكم الصواب .

(٢٣) محمود امين العالم - في الثقافة المصرية - (ص ٨٧ ، ٨٨) .

(٢٤) المصدر السابق (ص ٤٥) .

(٢٥) المصدر السابق (ص ٤٦) .

الشكل الذي يصب فيه هذا الموضوع ، في الأسلوب الذي يعبر به الكاتب عن هذا الموضوع) .

أوضحت هذه النماذج ان الاتجاه النقدي الجديد لم يصف جديدا الى الفهم القديم لطبيعة العمل الفني . فهو يتحدث عن (الصورة) و (المادة) كشيئين منفصلين رغم تأكيده التقديري بوحدة عضوية بينهما . كان تأكيده تقريبا لان الوحدة التي اشار اليها تختلف عن الوحدة الدينامية في العمل الفني ، للدرجة التي لا ينبغي معها ان نقول بان هناك وحدة ، وانما هناك عمل فني . فالتفاعل الذي يتخلله الاتجاه في العمل الادبي اقرب الى الميكانيكية منه الى التفاعل التلقائي ، ويبدو هذا واضحا عندما يتوهم انه (لو استعان اهرنبرغ بالصورة الادبية لرواية جويس لتحولت احداثه الروائية من حركة نامية صاعدة الى حركة ناكسة داخل ابطاله ولجمدت الحركة وتقلت ومات الاتجاه) (٢٤) او انه (لو اتخذ مايكوفسكي نهج اليوت الشعري سبيلا له ، لاراق دماء شعره واسكت نبضاته ، ولانطوى مضمونه مريضا عاجزا) (٢٥) ، وكان ادوات التعبير الفني تحمل في كيانها المرض والعجز او الصحة والكمال . ان الخطأ الجوهري في هذه الفكرة يعود لسببين : اولهما ان الذين قالوا بها فهموا التفاعل بين الشكل والمضمون على اساس ميكانيكي ، فظنوا ان نوعية الاداة الفنية تشكل نوعية المضمون . بينما الفهم الصحيح يقول ان مهارة الفنان في استخدام اية وسائل تعبيرية يسهم بصورة ممتازة في توصيل القيمة الانسانية للعمل الفني . وربما كان السبب الثاني هو ذلك الاعتقاد بان ثمة اسلوبا واقعا واخر ليس كذلك . ويحسم النقاد السوفييتي فلاديمير دوبروف هذه المشكلة عندما يؤكد بانه ليس هناك شيء يدعى الاسلوب الواقعي ، وللنفسان مطلق الحرية في استخدام اساليب القدامى والحديثين على السواء (٢٦) . ومن يتذرع بالماركسية ، فليعد الى الفكر الكبير هنري لوفافر ليستمتع اليه كيف يستنكر ان يتحدث « عن وصفات ماركسية ليردع الفنان جماليا (٢٧) .

وقادهم ذلك التفسير الميكانيكي للتأثير المتبادل بين الشكل والمضمون الى ادراك الصلة بين المضمون والشك بنفس المنهج . يذكر الدكتور انيس ان المضمون الباهت الميت لشخصية علي طه في رواية نجيب محفوظ صاغ لنا هذه الشخصية في الوان باهتة ميتة (٢٨) . تورط الدكتور بهذا الرأي بفعل الفهم الميكانيكي للعلاقة الداخلية بالعمل الفني بين عناصره المختلفة . ان الشخصيات السالبة والباهتة في المجتمع الانساني ليست الا « خامة » بالنسبة للادب ، لا تملك التأثير في قيمة الجمال الفني او نوعية المضمون الانساني . لان هذه جميعا تعتمد بصورة نهائية على نوعية الفنان نفسه : أي ما نسبة ذلك الشيء الرائع في وجدانه ، والذي ندعوه بالفن ؟ . اننا نغامر بالحقيقة حين نتطرق مع بليخانوف من هذه المسئلة القائلة بان مضمون العمل الفني يحدد بصورة حاسمة قيمة هذا العمل . انها نظرة قاصرة عن ادراك طبيعة العمل الفني ، المليء بالحركة الحية المتفاعلة على غير هذا النحو الميكانيكي الذي عارضه انجلز « حين اعترض على تلك الامثلة التي لم تكن الصورة فيها التعبير العضوي عن الفكرة ، يعني حين كانت الفكرة مضافة من الخارج وبشكل متعسف » (٢٩) . ويقترب النقد الاوروبي الحديث خطوة نحو الادراك الصحيح لهمة الناقد الادبي عندما يقرر احد

وكانت هذه الاخطاء جميعها - مرة اخرى - نتيجة طبيعية لفهم النقد والفن فهما خاطئا . ومن ثم يتحتم ان ندرس هذه النقطة من خلال القضية الثانية في المجال النظري لهذا البحث :

٢ - الشكل والمضمون في العمل الادبي

وما كانت هذه القضية لتكون على جانب من الخطورة ، لولا اننا ظللنا فترة طويلة سجناء مرحلة متخلقة في تعريف العمل الادبي . اذ اقتدت مؤلفاتنا النقدية الحديثة بترائنا القديم في تقسيم الادب الى صورة ومادة او شكل ومضمون . فظلت الاختلافات التي تميز بين ناقد واخر في هذه الدائرة المحدودة المغلقة . فريق من انصار القديم راو يردد بان صورة الادب هي اللغة ومادته هي الموضوع . وفريق اخر يرى القالب الفني لا يقتصر على المعنى ، ويضيف اليه اسلوب المقالة ، فيصبح ذلك القالب هو المنهج التعبيري للكاتب ، ومضمونه هو الفكرة التي يصوغها القالب .

وجاء رواد الدعوة الجديدة في نقدنا الحديث ، وقالوا بان التعريفات القديمة يعثرها القصور . فالاشكال التعبيرية ليست هي اللغة واسلوب المعالجة فحسب ، وانما صورة الادب (هي عملية داخلية في قلب العمل الادبي لتشكل مادته وابرار مقوماته . ونحن لا نصف الصورة بانها عملية ، مشيرين بذلك الى الجهد الذي يبذله الاديب في تصوير المادة وتشكيلها ، بل لما تتصف به الصورة نفسها في داخل العمل الادبي نفسه ، فهي حركة متصلة في قلب العمل الادبي ، تنبصر بها في دوائره ومحاوره ومنعطقاته ، وننتقل بها داخل العمل الادبي من مستوى تعبيرى الى مستوى تعبيرى اخر حتى يتكامل لدينا البناء كائنا عضويا حيا) (٢٧) . اما مادة الادب (فهي احداث ، لا من حيث انها احداث وقعت بالفعل ويشير العمل الادبي الى وقوعها ، بل هي احداث تقع وتحقق داخل العمل الادبي نفسه ، ويشارك التذوق الادبي في وقوعها وتحققها ، وهي بدورها عمليات متشابكة متفاعلة يفضي بعضها الى بعض افضاء حيا لا تصنف فيه ولا افتعال) (٢٨) . والعمل الادبي اذن (هو تركيب عضوي يتألف من عمليات بنائية تتكامل فيها الصورة والمادة تكاملا عضويا حيا) (٢٩) .

وأدت هذه التعريفات بادى الامر الى حدوث التباسات كثيرة في اذهان الادباء ودارسي الادب . غير ان الامثلة العديدة التي ضربها الاستاذ محمود الصالح والدكتور انيس اوضحت الى حد كبير ما يعنيه بكل من هذه التعريفات . وكان مثلها الاول هو رواية جويس اذ قال بان الوسائل الصياغية التي استحدثها هذا الفنان كالمونولوج الداخلي اسهمت في الوقوف بالصورة الادبية عند مضمونها الرابض (٣٠) . كذلك حالت الخصائص الجمالية في شعر اليوت بينه وبين (الكشف عن الجهود الصادقة للكفاح والتحرر والبناء) (٣١) . وتحدث الدكتور انيس عن « خطأ » نجيب محفوظ في احد مضامينه ، وعلق الاستاذ حسين مروة (. . وقد ادى هذا الخطأ في المضمون الى خطأ في تكوين شخصية انسانية من شخصيات الرواية وهذا معناه الخطأ في الصياغة الروائية) (٣٢) . ويقرر العالم بصدد مسرحية « اهل الكهف » : (ان مصدر عجزها الفني ان فلسفة المسرحية مستمدة لا من نبض الواقع الحقيقي ، وانما من فلسفة تأمل الواقع دون ان تتحرك معه ودون ان تشترك فيه ودون ان تصيف اليه) (٣٣) . كيف ذلك ؟ (لان الواقعية لا تتمثل فقط في اختيار الموضوع ، وانما في

(٣٤) المصدر السابق (ص ٤٦) .

(٣٥) المصدر السابق (ص ٤٧) .

(٣٦) كان اراجون من دعاة السريالية ، ثم تحول الى الماركسية ،

فأحسنا في اشعاره الجديدة كيف أفاد من الخبرات الجمالية في ظل السريالية .

(٣٧) في علم الجمال (ص ٥٥) .

(٣٨) في الثقافة المصرية (ص ١٦٧) .

(٣٩) ج . نيدو شيفين - علاقة الفن بالواقع - منشورات الفكر

الجديد بيروت - (ص ١٨) .

(٢٧) المصدر السابق (ص ٤٤) .

(٢٨) المصدر السابق (ص ٤٥) .

(٢٩) المصدر السابق (ص ٤٩) .

(٣٠) المصدر السابق (ص ٤٦) .

(٣١) المصدر السابق (ص ١٣) .

(٣٢) المصدر السابق (ص ٨٩) .

(٣٣) نفس المصدر .

الرداء نتيجة اختلال التوازن الوظيفي بين مجموعة العناصر المكونة للعمل الأدبي ، وربما كانت الخبرة أو الرؤية الاجتماعية من بين هذه العناصر المختلفة ، إلا أن واجب الناقد هنا هو دراسة هذا الاختلال والتوازن ليضع يده في النهاية على الأسباب التي لم تجعل من هذا العمل فنا . وعلى ضوء هذا المنهج نناقش القضية الأخيرة في المجال النظري لهذا البحث :

٣ - صلة الفن بالحياة

لم يقل أحد من فلاسفة الجمال بغير الصلة الوثيقة بين الفن والحياة . حتى افلاطون - اله المثالية - جعل من الأشياء الجميلة في دنيانا ظلالا للجمال الاسمي في عالم المثل . اما ارسطو فدعا المأساة « تقليدا لعقل الانسان ، تستمد وجودها من عالم الحياة البشرية » . وقال شوبنهاور « ان الموسيقى تعبير مباشر عن ارادة الحياة ، والشعر اصدق تصويرا للطبيعة البشرية من التاريخ » (٤٢) فاذا كانت هذه هي آراء الفلاسفة المثاليين ، فانه جدير بنا ان نقتنع بما وصف به هربرت ريد الصلة بين الفن والحياة بأنها « ليست مقصودة ولا متكلفة ، ولكنها تلقائية ، فالفن مظهر من مظاهر النشاط الاجتماعي المتعددة ، فاذا جرى على تلك المظاهر تغيير او تبديل تبعاً لضرورة ملحة ، فكل هذا التغيير يجري على الفن ايضا ، ما دامت كل المظاهر قائمة على اساس دينامي واحد » (٤٣) . ولعل لفظة « التلقائية هنا اقرب الى بديهيات العلم القائلة بان افكارنا واحساساتنا احد اشكال المادة . واعمالنا الفكرية والفنية - اذن - جزء لا ينفصل عن الواقع المادي للحياة والكون والمجتمع والانسان ، وبالتالي فهي ليست انعكاسا لحركة هذه الأشياء ، بل هي نشاط متفاعل بالضرورة مع نشاطاتها . ولكل من هذه النشاطات سماتها النوعية المميزة : « الفن مثلاً يتضمن نتائج معرفتنا للواقع ، لا بشكل مفاهيم كما هي الحال في العلم ، بل بشكل صور ، بشكل تمثيل جديد للحقيقة ، يكون تمثيلاً شخصياً حسياً ، فردياً بصورة لا تضاهي (٤٤) » . وهذا التمثيل الجديد للحقيقة لا يتجزأ عن الحقيقة نفسها ، وان اضاف اليها شيئاً جديداً .

لذلك لا ندعو ادبا ما بأنه هادف ولا نتخله مرآة للحياة ولا نطلب اليه ان يكون في خدمة المجتمع . ان تلقائية الصلة الوثيقة بين الفن والحياة - كأحد اشكال واقعا المادي - تلقي تلك الصفات التفسيرية ، وتعلمنا ان نستشعر بعمق الصلة القائمة بالفعل بين اشكال الحياة المختلفة - ومن بينها الفن - وهي صلة حية متفاعلة على الدوام . فاذا سلطنا : ولكن المراد من التعيينات السابقة هو (على أي وجه) تكون الصلة بين الفن والحياة حتى يكون للادب والفنون دور قيادي في حياة الناس ، بدلا من قيامها بهذا النشاط التلقائي العفوي ؟ هنا يدخل التساؤل في نطاق مختلف عن ميدان النقد الادبي والابداع الفني هو الصعيد الاخلاقي . ولا شك ان الاخلاق - بأي تعريف او دلالة - عنصر حي من عناصر العمل الفني ، الا ان الآثار الخلقية والاجتماعية والسياسية للفن ، يتعدى على الناقد ان يضمها مجال اختصاصه . يقول لانسون « انه لوهم بعيد ان نعرض دفعة واحدة لتأثير مجموعة من المؤلفات على مجموعة من الوقائع ، فتأثير الادب الفرنسي في الثورة لا يمكن ادراكه الا عندما نكون قد رصدنا في صبر ، المبادلات العديدة التي حدثت بسلا انقطاع بين الادب والحياة منذ سنة ١٧١٥ بل منذ سنة ١٦٨٠ الى سنة ١٧٨٩ . واذا كان للادب تأثير فيها ، فان ذلك لم يكن منه ككتلة واحدة ، ولا على كتلة من الوقائع ، وانما كان بعدد لا حصر له من النفوس الفردية خلال اكثر من قرن » (٤٥) . على ذلك يستحيل ان تقرر في ثقة بان

- التتمة على الصفحة ٩١ -

اساتذته « اننا حين نحكم بجودة الفكرة في قضية مثلا ، وننسى الاطار الفني القصصي الذي عرضت فيه هذه الفكرة يكون حكمنا ناقصا . لاننا قبل كل شيء لسنا بصدد الحكم على فكر مجرد » (٤٦) . اقول ان هذا التعريف قرب من الوعي الصحيح بطبيعة النقد والفن ، اذ اصبح السؤال الاساسي امام الناقد هو : الى أي مدى - وكيف - تحققت هذه الوحدة الدينامية في العمل الفني ؟ والاجابة سوف تفصح عن العناصر التي اسهمت موضوعيا في كيان العمل ، ويبقى الصديق الفني عنصرا وحيدا من بينها جميعا ، نشترك في الاحساس به احساسا ذاتيا مطلقا . فما نسميه ذوقا هو مزيج من المشاعر والعادات والاهواء « ومن ثم يدخل في تأثرنا الادبية شيء من اخلاقنا ومعتقداتنا وشهواتنا » (٤٦) . وبذلك ينتهي الاطلاق في الحكم على الآثار الخلقية والاجتماعية والعقائدية للعمل الفني .

ومن طبيعة العمل النقدي تبيين طبيعة العمل الفني . فلم يعد هو ذلك البناء الجمالي متضمنا دلالة اجتماعية ، وانما هو ذلك النسيج الفني المتكامل يكتسب دلالاته الخاصة لكونه عملا فنيا فقط . وعندئذ لن يتحدث الناقد عن (اقسام) العمل الاولى فيحلل مضمونه الاجتماعي ثم صياغته الجمالية ، ويحلم بأنه يتحدث عن العمل الادبي كاملا . ان الفهم السليم لطبيعة الفن يفرض على الناقد ان يتناول العمل النقود ككل ، بل ويفرض على طبيعة العمل النقدي - بدوره - ان يكون نسيجا متكاملا غير مقسم الى خانات للدلالة الاجتماعية والقيمة الجمالية والمضمون السياسي .. الخ .

هل معنى ذلك اننا نرى العمل الفني كأننا ميتافيزيكيا معلقا في الهواء ، فلا نتبصره في تفاصيله الذاتية والموضوعية ؟ اننا في حدود هذا المعنى لا نتجاوز المقبات الاولى في تاريخ التفكير الفني . لا ريب ان العمل الادبي مزيج من العواطف والافكار والخبرات الاجتماعية والفنية ، ولكنه مزيج بصورة خاصة فريدة تحدد مهمة الناقد في دراسة هذه العناصر والخبرات في نسبتها الى العمل الفني ، لا الى الدور الاجتماعي الذي يمكن ان يقوم به ، ولا الى الموقف الاجتماعي للفنان (كما تنادي الواقعية الاشتراكية) ، فهذا اللون يؤدي بنا الى نوع من النقد الاجتماعي او السياسي . كما انه ليس من مهمة الناقد ان ينسب تلك العناصر والخبرات المكونة للعمل الفني الى تقاليد فنية معينة ، او ينحصر في تحليل الصور البيانية والعلاقات الجمالية في العمل الادبي (كما يردد رشاد رشدي انجيلا ممسوخا لاليوت) فهذا اللون من البحوث يؤدي بنا الى دراسات في علوم البلاغة والبيان واللفظ ، ولكنه لا يعطينا نقدا ادبيا . فالنقد الادبي يختبر هذه العناصر والخبرات مجتمعة في نسيج واحد متكامل هو الفن لا باعتبارها فكريا اجتماعيا او استعرافيا بيايا . اي ان كمال العمل الفني يتحدد - بالاضافة الى ما سبق - بقدرة كل من عناصره على تادية وظيفته الخاصة ، والاسهام في تكوين العمل الادبي ككل اي اكسابه نوعيته . وهكذا لا يصبح الادب صورة ومادة او شكلا ومضمونا ، لان هذين التعبيرين بلفظا من التعميم درجة يستحيل معها فهم العمل الفني والعمل النقدي على وجههما الصحيح ، ولان الفن في حقيقته مجموعة كبيرة من الخصائص المتفاعلة فيما بينها بصورة متناهية التعقيد . بحيث اذا لاحظنا صيغة تقريرية او حماسا هاتفا بالعمل الادبي ، لن نقول بان الاديب عني بالمضمون اكثر من عنايته بالشكل ، بل سنؤكد ان هذا العمل الفني ككل لم يكن متكاملا . فالكتاب لم يعن ابدا بمضمونه على حساب الشكل ، وانما هو لم يتكامل بعد كفن . وواجب الناقد هنا الا يكون ميكانيكيا في تصويره للادب والنقد ، فيقول ان القيمة الاجتماعية ممتازة والقيمة الجمالية هابطة ، بل نبشنا باننا ازاء عمل فني رديء فقط ، وبدا رحلة شاقة مفضية داخل العمل الادبي ، ليدرس كيف كان هذا العمل رديئا . ربما كانت

(٤٢) Collingwood, (R.C.): The Principles of art, p. 61

(٤٣) كتابه السابق (ص ١٤٩) .

(٤٤) ج. نيدوفيشين - كتابه السابق (ص ١٣) .

(٤٥) كتابه السابق (ص ٤٢)

(٤٦) Wellek (R.) and Warren (A.):

Theory of Litterature , p. 392

(٤٦) المصدر السابق - نفس الصفحة .

الواقعية الاشتراكية

— تنمة المنشور على الصفحة ٥٤ —

تجربة ذاتية واخرى موضوعية لدى الاديب والفنان . هناك تجربة صادقة — فنيا — فحسب . ولذلك نضع القضية وضعا خاطئا حين نعتقد بان فشلا في حياة توفيق الحكيم في تجاربه الشخصية مع المرأة ، ادى به الى موقفه العدائي منها (٥٠) . اننا — بهذا الاعتقاد — نفعل حقائق موضوعية كثيرة منها ان ذاتية الفنان لا تعتمد على التجربة الشخصية وحدها ، وانما تتبلور من رؤية الاديب للمشكلة ، وواقع المجتمع الذي لم يتمتع جانب كبير من نساؤه بالحرية ، ولم يتمتع جانب مماثل من رجاله بالايمان بهذه الحرية .. وهكذا

ولنقرأ هذه الايات :

مات زهران وعيناه حياه
فلماذا قرئسي تخشى الحياه

يقول الاستاذ العالم (ان الفارق واضح بين مفهوم هذه الصياغة المتحركة ، وبين مفهوم الصياغة التقريرية الجامدة في قصائد شوقي وحافظ الخاصة بحدثة دنشواي نفسها) (٥١) . ومعنى ذلك ان القضية العامة المشتركة ليست هي السبب فيما كان عليه حافظ وشوقي من جمود وتقديرية ، كما انها ليست السبب فيما اصبح عليه الشاعر الجديد من صياغة حية متحركة . ان السبب هو «مفهوم هذه الصياغة» الذي اختلف بين جيل وجيل تبعا لاختلاف القدرات الفنية والظروف الخاصة بالمستوى الثقافي لكل مجتمع .

وفي دراسة الاستاذ العالم عن الشعر يؤكد مفهومه السابق لطبيعة العمل الفني بقوله (لقد اخذ الشعر المصري اتجاهها جديدا من خلال هذه العملية الكفاحية الجديدة ، اتجاهها جديدا في المضمون ، واتجاهها جديدا كذلك في الصياغة) (٥٢) . بسينما لا تزال القوالب القديمة تعيش بيننا الى اليوم . « بعض هذه القوالب تتفق دلالاته الاجتماعية — اذا استخدمنا تعبير نفس الاتجاه — مع اهداف رواد الدعوة الواقعية » . وكيف نفسر عندئذ ما نراه ظاهرة بديهية نلاحظها في عدم تطور الاشكال الادبية مع تطور حياتنا الاجتماعية في خطوط موازية حاسمة ؟ . وسوف نعثر على الجواب من سؤال يطرحه الدكتور عبد العظيم انيس : لماذا لا يرى الناس غالبا حياتهم في مرآة الادب الحديث ؟ (٥٣) . وهذه مسلة خاطئة ما دام الناس يرون انفسهم — على نحو ما — فيما ينتجه الادباء من فن — مهما كان اتجاهه — لان الفن ، كما قلنا ، جزء لا ينفصل مطلقا عن الوجود المادي للعالم . ولكن الدكتور يهدد بسؤاله لما اثاره فيما بعد حول اهمية وضوح الجذور الاجتماعية لاحداث وعلاقات وشخص العمل الادبي ، فيقول ان المازني لم يوفق في رسم ابراهيم الكاتب لاكتفائه بدراسة هذه الشخصية من الداخل كان لا صلة لها بالاحداث الاجتماعية في البيئة الاجتماعية (٥٤) . ثم يتقل موقفا اخر لشخصية محبوب عبد الدايم في رواية نجيب محفوظ «الفاخرة الجديدة» ويتساءل (.. اما لماذا يقف محبوب هذا الموقف فأمر لا نعلم نحن عنه شيئا) (٥٥) ثم يهتف لما اسماء بعقوبة الابداع الفني عند الشرفاوي ، مستشهدا بقول انجلز عن الروائي الفرنسي بلزاك « .. حتى فيما يختص بالتفاصيل الاقتصادية تعلمت من اعمال بلزاك اكثر من كل كتب المؤرخين المحترفين والاقتصاديين في ذلك الوقت . (وما اجدنا ان تقول قولا مشابها عن الشرفاوي ، فانه يعلمنا كثيرا من التفاصيل الاجتماعية والفكرية والسياسية للمجتمع المصري في هذه الحقبة التاريخية) .. » (٥٦) ونسبي الكاتب الحرف الاول من عبارة بلزاك —

رواية (كوخ العم توم) هي التي اشعلت نيران الحرب الاهلية بين الزوج والبيض في جنوب الولايات المتحدة . ان ملايين الاشياء الصغيرة والكبيرة — من بينها هذه الرواية — تفاعلت فيما بينها على نحو غاية في التعقيد ، فأنثرت تلك الحرب ومع هذا يلح السؤال ثانية في صورة جديدة : الا تصبح (كوخ العم توم) رمزا لما يجب ان يكون عليه الفن القيادي . اذ ما الذي احدثته قصص رعاة البقر — مثلا — في تلك الحرب التحريرية ؟ . وبالإجابة على هذا السؤال يتحتم ان نعي الفروق النوعية بين الفن ، وبين غيره من ملايين العناصر التي احدثت الحرب ، كما يتحتم ان ندرس صور العلاقة بين هذه العناصر جميعها ، ثم يتحتم ان نبحث في دقة وامعان كيفية الفاعل القائم بينها وبين الفن وحينئذ فقط يحق لنا ان نجيب ما الذي اسهمت به (كوخ العم توم) او قصص رعاة البقر في الحرب الاهلية .

اننا اذن نتجاوز الحقيقة اذا قلنا ببساطة ان (الناس في مصر لا يحتاجون الى من يشككهم في الفرق بين الخير والشر ، لان الحياة الواقعية قد علمت الناس معنى الخير ومعنى الشر) فالعلاقة المتساهلة التعقيد بين اشكال الحياة المتعددة — ومن بينها الفن — تدع مسن العسر للغاية ان نعين الآثار الخيرة والشريرة للأعمال الفنية ، وان كانت طبيعة هذه الأعمال تعلن مقدما انها ترفض الميزان الاخلاقي لتقويمها ، لان هذا الميزان لا يتناسب اليها في المعدن والتنوع .

انها علاقة تلقائية ، تلك التي بين الفن والحياة ، ولكنها ليست علاقة ميكانيكية فنقول (نشأ شعرنا المصري الحديث ريكا في بدايته كعوارك العلماء ، مفككا حينما كاحتجاجات التجار وتحركات اصحاب الحرف الصغيرة ، قويا عارما — اخيرا — كحركاتنا العربية ، حزينا بالغ الحزن كهذا المصير الذي انتهت اليه) (٤٧) . انها ليست علاقة ميكانيكية فنقول ان ارتباط شعرنا الرواد بالقضايا العامة (هو مصدر ما في صياغتهم التعبيرية من جمود وتقديرية ، ومصدر ما في شعرهم من انعدام للتجربة الشخصية) (٤٨) ذلك ان تعبير الفنان عن القضايا العامة لا يحتم عليه الصياغة التقريرية ، كذلك من قبيل المجازفة تقريرنا بانعدام التجربة الشخصية عند اي فنان ، مهما بلغت قضاياها من التعميم او التجريد ، ومهما بلغت صياغته التعبيرية من التقرير . وربما كان شعر الرواد ضعيفا ريكا تقريبا ، ولكن هذه الصفات لم تسكن نتيجة لضعف الحركة الوطنية « اذ ما الصلة النوعية بين النشاط الانساني المتمثل في حركة التحرر الوطني وبين النشاط الاخر المتمثل في الفن ؟ » . وانما يمكن ان نمود بهذه الصفات الى الاستعداد الفني الهابط عند اولئك الرواد ، والذي كان بدوره نتيجة لانعدام الثقافة الفنية والخبرات الجمالية حينذاك في ظل تخلفنا الحضاري . كما يستحيل ان يكون الارتباط بالقضايا العامة علة الجمود والتقديرية في العمل الادبي ، لان هذه القضايا تكتسب سماتها الذاتية من خصائص الفنان المتفردة . ولا تقتصر ذاتية الفنان على القالب الفني دون مضمونه كما يقال خطأ ، فالاديب الحق — يقول لوفافر — يعبر عن الحقيقة الجوهرية بتعبيره عن ذاته (٤٩) بل يبلغ الفنان ذروة الروعة حين يصل بفرديته أعلى درجات الحيوية والافئاع (٤) . وهكذا لا تكون هناك

(٥٠) عبد العظيم انيس — في الثقافة المصرية — (ص ٣٧)

(٥١) في الثقافة المصرية (ص ١٣٦)

(٥٢) المصدر السابق (ص ١٢٤)

(٥٣) المصدر السابق (ص ٣٦)

(٥٤) المصدر السابق (ص ٧٨)

(٥٥) المصدر السابق (ص ١٧٠)

(٥٦) المصدر السابق (ص ١٩٤)

(٤٦) في الثقافة المصرية (ص ٤٠)

(٤٧) محمود العالم — في الثقافة المصرية — (ص ١٠٦)

(٤٨) المصدر السابق (ص ١١١)

(٤٩) كتابه السابق (ص ١١٨)

ولأخذ مثالا في مقدمته المسهبة لمجموعة محمد صدقي القصصية المسماة بـ (الانفجار) - الصادرة عام ١٩٥٦ - تقع الدراسة في ثلاثين صفحة : الثماني الصفحات الاولى تفسر كيف انبتت الحركة الوطنية ادباء وفنانين من ابناء الطبقة العاملة . وفي الست صفحات التالية تلخيص لقصة حياة المؤلف وكفاحه الوطني . ثم يتحدث الناقد في اربع عشرة صفحة عن (القيم الوطنية والسلامية والكفاحية) في المجموعة . وفي صفحتين اثنتين بعد ذلك تحدث عن (بعض المآخذ البسيطة والهئات الفنية) لا لانها اصابته العمل الفني بسوء ، بل لانها (تكاد تصيب في بعض الاحيان المضمون الاجتماعي المشرق) (ص ٢٧) . ولربما قيل ان هذا التقسيم ليس ميكانيكيا كما نظن ، وانما هو « للتوضيح » ، تماما كطالب الطب الذي يدرس الجسم البشري مجزأ الى القلب والرئتين . الخ بينما الجسم البشري لا يتجزأ . اننا نجازف بحقيقة علمية لو اخذنا بهذا المبدأ . هذه الحقيقة هي اننا عندما نقوم باية مقارنة للتشبيه ينبغي ان تكون مقارنة نوعية ، فلا يصح ان نأخذ مثلا من مجال يختلف نوعيا عن مجال بحثنا . فنتسج العمل الفني يختلف عن طبيعة الجسم البشري بحيث تنتفي المقارنة ويتعذر التشبيه . وسوف يتضح ذلك من التطبيق . فالاستاذ العالم كان يستطيع ان يعثر على كافة العناصر الاجتماعية داخل العمل الادبي لو عرف العمل النقدي بأنه :

- التعرف على العناصر المكونة للعمل الفني ..
- كيفية تكوين هذه العناصر .

■ السبب او الاسباب في نجاح او فشل الوحدة الدينامية بالعمل الفني . لو عرف ذلك لتبين ان العصر الاجتماعي موجود في العمل الادبي ، وواجب الناقد ان يدرس كيف ادى هذا العصر والعناصر الباقية الوظيفة الابداعية الخالقة . ولكن الاستاذ العالم كان يبحث عن القيم - لا العناصر - الاجتماعية ، ليتحدث عنها كشيء مستقل ، كشيء يعينه هو شخصا في المجال السياسي . حتى عندما لاحظ اللهجة الخطائية في بعض القصص بررها قائلا : (ولعل منشأ هذه الخطائية ، الحماس السياسي الذي يرتعش به وجدان الكاتب) (ص ٥٧) والعلاج ؟ (هو مزيد من النضج الاجتماعي) (ص ٥٨) . وانحصر البند الاخير من بنود الدراسة النقدية الخاص بـ « فنية » الكاتب في (نهايات بعض القصص التي اقحمت اقحاما على احداثها دون منطق يبرره النسيج الانساني للقصّة) (ص ٥٩) . . فمثلا قصة « البقرة » يموت عم رضوان في نهايتها من كثرة الاكل . . لماذا ؟ . واي معنى لهذه النهاية ؟ (ص ٦٠) . ورغم ذلك فالمجموعة (تعبر عن مرحلة من مراحل نمو القصة العربية في اتجاهها نحو الواقعية ، وفي حملها لرسالة الانسان والتقدم والسلام) (ص ٦١) . . وهكذا يتحول الحديث عن فنية الكاتب الى النسيج الانساني للقصّة ، ومعنى نهاياتها . وبنفس هذا المنهج يختم نقده لكتاب « الوان من القصة المصرية » (ص ٦١) بعد ان لخصه في نقطتي الوحدة الفنية والدلالة الاجتماعية ، يقول (لو راجعنا ما سبق ان ذكرناه من الوحدة الفنية لاتضح لنا ان ثمة علاقة وثيقة بين الدقة في الصياغة الفنية وبين الدلالة الاجتماعية لهذه القصص . فكلما اقتربت القصة من الشروط الفنية السليمة كلما كانت اكثر استيعابا واشد تعبيراً عما يصطرع في الواقع من مجاهدات واتجاهات) (ص ١٨٧) .

وفي مقاله عن رواية (المصباح الزرق) للكاتب حنا مينة (ص ٦٢) لخص لنا الرواية في صفحتين ، وافرد الصفحة الباقية للعملية النقدية حيث قسمها الى خمس نقاط ، اربع منها دلالات اجتماعية ، والاخيرة انقلها كما هي: (كان المؤلف يعرض لنا بعض احداثه الفرعية بطريقة

حتى هذه - واغفل ما قبل (حتى) حيث يسدي انجاز اعجابه بروعة الفن في اعمال بلزك . ورغم ذلك تجاهل ان صاحب الحديث هسو انجلز رجل العلم والفلسفة والتاريخ ، وليس الناقد الادبي . لان النقد الادبي لا يعنيه ما تحتويه الاعمال الفنية من معلومات في التاريخ والفلسفة والمجتمع الا من حيث كونها عناصر داخل العمل الادبي . لان النقد الادبي لا يعنيه ما تحتويه الاعمال الفنية من معلومات في التاريخ والفلسفة والمجتمع الا من حيث كونها عناصر داخل العمل الادبي تتأزر مع غيرها لتكوينه فنيا اما ما يمكن ان تفيد منها في غير مجالات الفن، كاحتوائها شيئا في العلوم الاجتماعية، فان الكتب الخاصة بهذه العلوم، تكون اكثر وفاء بالفرض من الفن . فالشخصية الروائية او الحدث القصصي لا ينقل آثار المجتمع والتاريخ المعاصرين له حسب التصور الميكانيكي للعمل الفني . الشخصية الروائية - مثلا - تتجسد في العمل الادبي بسماتها الذاتية الجديدة ، والحدث القصصي يتحرك في العمل الادبي بخصائصه النوعية الجديدة ، فلا تصح وظيفة ابهام ان تكون مرآة شديدة الحساسية للواقع المباشر ، وانما تسهم هذه الوظيفة باستقلالها النسبي في تكوين العمل الادبي وتنميته واثرائه ، حينئذ تنقطع بها الصلة التفريرية المباشرة بالواقع في صور جديدة تماما ، تميز الفن عن الطبيعة . ولعل احداث المجتمع والتاريخ تتبلور داخل العمل الفني في صورة احساس ومشاعر وخلقات نفسية معينة ، فتختلف بذلك عن الصورة التي كان عليها الاحساس والشعور والخلجة النفسية قبل انتقالها الى الفن . ولعل هذه الاحاسيس السيكلوجية او الاخيلة الذاتية كانت احداثا اجتماعية واحوالا تاريخية في الواقع . وهنا تكمن عملية الخلق الفني . ولتردد ثانية ما قاله الناقد السوفيتي من ان الفنان وهو يحاكي الطبيعة ، انما يخلق حقيقة جديدة ، وبذلك تتضح مسألة الاختيار في الفن . . انه ليس اختيارا ميكانيكيا ، فنقول ان الفنان يتخير طبقة معينة وموضوعا معينا ، واشخاصا معينين ، ويصنع من هذه جميعا عمله الفني . ان الفنان يتخير عمله الفني كاملا من الاف الاشياء والعناصر والمكونات ، فمكسبه بذلك سماته الذاتية الخالقة للحقيقة الجديدة ، والتي بدورها تحقق وجوده الخاص .

في مجال التطبيق

كان بودي - بعد ان استخلصنا ما يدعونه باتجاه الواقعية الاشتراكية في نقدها الحديث - ان ادرس في مجال التطبيق فروع هذا الاتجاه في البلاد العربية الاخرى . فالكتابات النقدية للدكتور صلاح خالص ومقدمات الدكتور علي سعد ومقالات غائب طعمة ورثيف خوري وحسين مروة وغيرهم خامة تطبيقية لايفضاح الاصول النظرية لمنهجهم في التفكير النقدي . ولكني اكتشفت ان اعمال هؤلاء جميعا تدور في فلك واحد ، يدعوننا لدراسة نموذج واحد فقط يمثل الاتجاه خيبر تمثيل هو الاستاذ محمود امين العالم . اما الدكتور عبد العظيم انيس فلم يكتب في الحقيقة ما يمكن تسميته بالنقد الادبي في حدود اي مفهوم للنقد والفن ، اذ هو يناقش العمل الادبي على انه عمل سياسي محض .

وكتابات الاستاذ العالم تتميز باصالة الفكر النقدي ، وان اختلفت مفاهيمه في الادب والفن عن مفاهيمنا . فهو يعي واجب الناقد على اساس رؤيته الاجتماعية والفنية معا ، ثم يتورط عند التطبيق في الخطا الذي سبق ان نبه بشأنه الفنان الا يسقط فيه ، اذ نجد اعماله النقدية تنقسم بشكل واضح الى :

- تحليل تاريخي للقطاع الاجتماعي او البيئة الانسانية للاديب وادبه .
- ايفاض الدلالات الاجتماعية للاعمال الادبية .
- التحدث عن القيمة الفنية للعمل الادبي بصورة عامة وفي صيغة احكام .

(٥٧ ، ٥٨ ، ٥٩ ، ٦٠) الانفجار - دار سعد مصر للطباعة بالقاهرة (ص ٢٩)

(٦١) صدر عن دار النديم بالقاهرة في يناير سنة ١٩٥٦

(٦٢) مجلة الرسالة الجديدة - عدد ابريل سنة ١٩٥٨

هذه الكلمات هي التي تبلورت فيما بعد في تعبير « الواقعية الاشتراكية » التي فرضت تسميتها اربابا لا شعوريا غير مقصود ، على الادباء والنقاد الكبار والصغار . فراح الدكتور محمد مندور يدعو منهجه في النقد باسم جديد هو « النقد الايدولوجي » (٦٦) وحاول الاستاذ احسان عبد القدوس ان يكشف الفوارق بين الادب الاشتراكي والادب الشيوعي وجعل من قصته « لا انام » نموذجا للنوع الاول (٦٧) .

وفي ميدان الابداع الفني كانت قصص الشرقاوي والخميسي وغيرهما امثلة يقدمها نقاد الاتجاه الى الجيل الجديد من الادباء ، فاقبلت اغلب قصص هذا الجيل تعبيراً صادقا عن الازمة ، فلم تكن الا تحقيقات صحفية وعظات منبرية ، ولم تعرف شيئا اسمه الفن . لماذا ؟ . لان الادباء الشباب ممن ينتمون - في مجال السياسة - الى الاتجاه التقدمي ، دخل في روعهم ان نقد الادب الذين ينتمون الى نفس الاتجاه هم قادتهم الحقيقيون ، في مجال الفن . وجاءت اعمالهم صدى لآراء هؤلاء القادة من جانب ، وتقليدا للنماذج السيئة التي استمدت شهرتها من اتباع اصحابها لذلك الاتجاه السياسي .

اما الجيل الجديد من النقاد والدارسين فقد واكب هذه الدعوة من بدايتها باستجابات متباينة . واطب فريق على احتذاء اصول الدعوة على يدي اسانذتها ، كما نرى في المقدمة الطويلة عن (تطور القصة الامريكية) للكاتب مازن الحسيني ، والتي لم نقد منها الا شيئا عسى تطور قضية الزواج في المجتمع الامريكي (٦٨) وقال فريق آخر ان « الواقعية ليست منهجا يفرض على الفنان اتجاها جامدا او احكاما وقواعد مقررّة من قبل ، بل هي دليل للانتاج الفني (٦٩) ، وقريب من هذا التعبير ما علق به الاستاذ كمال انجمي عما ينادي به الواقعيون في مصر « من البقاء على السطح والوقوف عند المستوى المباشر للحوادث والاشياء (٧٠) » . وصرخ نجيب سرور في وجه الجيل لكي يبحث عن قيادة جديدة (٧١) . ودعا الاستاذ عبد الحسن طه بدر الى ادب واقعي مخلص « لا يفرض علينا بطولات زائفة » (٧٢) . ومن المفيد ان يسجل كاتب هذه السطور انه قد تأثر بمقاييس هذا الاتجاه . وما زلت اعاني مشقة كبيرة في احتذاء الفهم الصحيح لطبيعة النقد والفن .

واذن ، فقد احس جيلنا بعمق الازمة ، وان عبر عنها تعبيرات متباينة . غير اننا لا ننسى من حصاد المرحلة كذلك ما اثاره الاتجاه من معارك ادبية بين الاجيال الشابة وجيل الرواد ، كان من نتائجها الانسحاب اشتغال حركة فكرية عميقة خصبية ، ما اشد حاجتنا الى مثيلاتها دائما . وكان من هذه النتائج ايضا ان هيات لنا المعركة نقطة جديدة للانطلاق في ابحاثنا النقدية . وارتست في قلوبنا واجبا مقدسا للاحاطة التقييمية الشاملة ، بترائنا القديم والحديث وتراث العالم كله . وبعد ، فانه عزيز على نفسي ان اقول ما قلت فسي ظل الظروف الراهنة لبعض من جاء ذكرهم في البحث . وعزائي الوحيد اني - مثلهم - احد طلاب الحقيقة .

غالي شكري

القاهرة

اخبارية وذلك لعدم امتزاج هذه الاحداث امتزاجا فنيا بالاحداث الرئيسية ، فكان يقول مثلا « اما ما حدث لعبد المقصود افندي فهذا تفصيله » او عرف فارس تجارب كثيرة هالك بعضها : (« ص ٤٥ ») . اما دراسته لمسرحية توفيق الحكيم «رحلة الى الغدا» (٦٣) فانها حديث طويل بلغ سبع صفحات ونصفا حول الصراع بين آراء الماديين والثاليين بصدد اهمية العلم وخطورته في مستقبل البشر . وفي النصف الاخير من الصفحة الثامنة يقول الناقد (وما اجدنا ان نقول كلمة اخيرة سريعة عن البناء الفني لهذه المسرحية) . وينتهي من الكلمة الاخيرة السريعة بانه (يسود المسرحية كلها طابع الدعوة المجردة ، او التلميحات الرمزية السريعة ، وتخلو من النماذج الانسانية الحية ، وهذه ثمرة طبيعية لفلسفتها العامة . الا ان المسرحية شأن كل مسرحيات توفيق الحكيم جميعها تكشف عن القدرة الفنية الفائقة التي يتمتع بها توفيق الحكيم في صياغة الحوار المسرحي المركز ، وفي بلورة الافكار وتحديدها دون ذبول او تفاصيل مخلّة) (« ص ١١١ ») . وبهذه الكلمة الاخيرة السريعة اصدر الناقد احكاما سريعة مطلقة ، وسقط في التناقض السريع المطلق بين قوله ان المسرحية تفتقد الى النماذج الانسانية الحية وبين اعترافه بالقدرة الفنية الفائقة لدى توفيق الحكيم .

وفي مقدمته النقدية الطويلة لديوان « اغاني افريقيا » للشاعر محمد الفيتوري ، رأى الشاعر يتطور من ذاتيته الفردية الى علاقاته الاجتماعية المحدودة الى مشكلات وطنه وقضاياه القومية الى مأساة قارنسه (السوداء) ، ثم الى قضايا العالم اجمع . ولاحظ هذا التطور يواكب تطورا آخر للشاعر في مجال ابداعه الفني . فقد ازدادت اصالة الشاعر وقيمتها الجمالية رونقا وبهاء - يقول الناقد - مع خروجه من الدائرة الذاتية الضيقة الى رحابة العالم الخارجي . ونحن انتهينا في احدي نقاط البحث الى ان العمل الفني قطعة من ذات الفنان سواء تبلورت في هذا العمل مشكلاته الخاصة او قضايا العامة . ومع ذلك يمكن ان يكون « رصد » الظاهرة صحيحا ، بالنسبة للفيتوري ، اي ان تطوره الفني صاحب تطور رؤيته الاجتماعية ، ولكننا لا نوافق الاستاذ محمود العالم ، على ان اتساع الرؤية الاجتماعية عند الشاعر هو الذي ادى الى ازدياد اصالته المبدعة رونقا وبهاء . لاننا نرجح تقدم الامكانيات الفنية لدى الفنان بالتمرس الدائب المستمر على التعبير الفني ، والتوفر على الثقافة الفنية ، والتمثل الواعي لانطباعاتها الجمالية . ولعل الاستاذ الناقد لم ينتبه الى التناقض بين رأيه السابق في الشعراء الرواد وكيف جاء ارتباطهم بالقضايا العامة مصدرا لما في شعرهم من جمود وتقريية ، وبين رأيه الجديد القائل بان هذه القضايا يعينها عند الفيتوري هي مصدر ما في شعره من اصالة وتقدم في الابداع الفني . ونتيجة حتمية لهذا المنهج في التفكير النقدي ، جاءت اعمال الاستاذ محمود امين العالم متسمة بافتقار الوحدة الدينامية في العمل النقدي فلا نحس في دراساته النقدية بالنسيج المتكامل الذي لا ينفصل خلاله العمل الادبي الى اقسام للدلالة الاجتماعية والقيمة الجمالية . الخ . ذلك ان تصوره الميكانيكي لطبيعة العمل الفني حدد له مفهومه عن العمل النقدي ، فجاء تقريرنا متضمنا لاحكام عامة .

حصاد المرحلة

لم يكن لينين هو اول من نادى بالادب والنقد الحزبيين ، فقد سبقه بودلين حين قال « يجب ان يكون النقد حزبيا ، فيصدر عمن وجهة نظر حاسمة ، ولكنها تكشف عن اوسع الافاق » (٦٤) وهذا اللون من الحزبية يختلف تماما عما قصد اليه لينين بقوله : (ينبغي للششاط الادبي ان يصبح جزءا من القضية البروليتارية العامة) (٦٥) ولعل

(٦٣) مجلة « الشهر » - عدد يناير - سنة ١٩٥٩ .

Boudlaire, The Portable, (P. 432)

(٦٤) Lenin, Selected Works, vol. IV (P. 527)

(٦٥)

(٦٦) راجع مجلة « الشهر » - عدد يناير سنة ١٩٥٩ .

(٦٧) راجع مجلة « العلوم » البيروتية - عدد يناير سنة ١٩٦٠

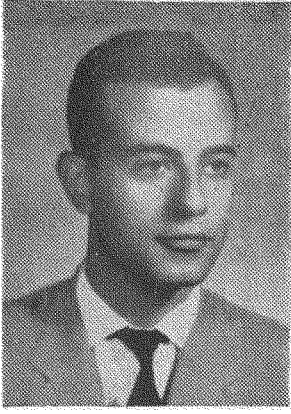
(٦٨) راجع كتاب (انت اسود) - دار القديم بالقاهرة - صدر عام ١٩٥٥

(٦٩) انظر مجلة (العالم العربي) - القاهرة - عدد اكتوبر سنة ١٩٥٥

(٧٠) « العالم العربي » - عدد يناير سنة ١٩٥٦

(٧١) راجع مقالة « نحو صف ثالث » بمجلة الاداب - المدة ٦ ، ٧ ، ٨ ، عام ١٩٥٨

(٧٢) راجع مقالة « نحو ادب واقعي مخلص » بمجلة الشهر ، عدد ٧ عام ١٩٥٨



اتجاهات النقد المعاصر للقصة العربية

بقلم موبج طرابيشتي

لها : « اما ان تثبتي لي حقا باعتباري فاسكت . او اريك كل ما فيك من زيف فتسكتين » . وبعبارة اخرى ان مصر تصفي اليوم حسابها مع ماضيها » .

وسكنت مصر ، مصر الاولى ، لانه كان لا بد لها ان تسكت ، فسنة التطور الاجتماعي لا مرد لها .

وهكذا انهارت المدرسة الكلاسيكية ، وقامت المدرسة الرومانسية . وعن طريق هذه العملية الديالكتيكية بعث النقد من رفاده ليهدم ما انتهت اليه وظيفته ، وليبني ما يدعو اليه التطور الاجتماعي الجديد .

واستطاعت المدرسة الرومانسية ان تثبت اقدامها حتى نهاية الحرب العالمية الثانية ، حيث تعرضت بدورها الى مانعزست اليه المدرسة الكلاسيكية قبل ثلاثين عاما .

وعلى اثر تصفية المدرسة الكلاسيكية عاد النقد يسير سيرا هينا . وظل على هذه الحال الى ان كان المنطف الديالكتيكي الكبير الثاني ، عندما اجتاحت الحركة الاستقلالية البلاد العربية عند نهاية الحرب الثانية ، ودعا التطور الاجتماعي الى قيم ادبية جديدة تحل محل المدرسة الرومانسية التي فقدت كل تفاؤلها وانكفات على نفسها بانسة حزبنة على اثر فشل الثورات التحررية التي قادتها الطبقة الوسطى . وفي تلك الفترة بالذات استعاد النقد نشاطه ليصفي الرومانسية من جهة اولى ، وليمهد الطريق امام الاتجاهات الادبية الجديدة ، وعلى الاخص المدرسة الواقعية ، من جهة ثانية .

وئمة كلمة هنا ايضا لابد ان يقال وهي ان هذه النظرة الديالكتيكية في محاولة تفسير فترة مابين الحربين الادبيين ، قد تبدو ساذجة وتفسيرية ، وهذا صحيح الى حد ما . ولكنني اعتقد ان مثل هذه النظرة هي خير منهج نتمسك به نظرا لطول تلك الفترة زمنيا ، ونظرا الى انني لا احاول هنا ان اقدم دراسة مستفيضة عن تلك الفترة . انما كل غايتي ان اقدم خلاصة عاجلة نستطيع من خلالها ان ننفذ الى الفترة التالية للحرب العالمية الثانية .

اتجاهات النقد المعاصرة

قلنا ان فترة مابعد الحرب العالمية الثانية قد شهدت فورة جديدة في النقد . ولكن لاحدد هنا فاقول ان هذه الفورة انصبت في معظمها على الشعر ، وبالإضافة الى ذلك اقول ان النقد عندما لا يزال متخلفا بمسافة بعيدة عن الادب . ان الاسماء الادبية الالامعة قد اصبحت كثيرة بيننا ، ولكن عدد النقاد بينها لا يتجاوز اصابع اليد . اذ عندما من النقد على وجه التحديد لويس عوض ومحمد مندور وانور المعداوي وعبد القادر القط ومحمود امين العالم ، وعدد من الادباء الشباب الذين لم يتجاوزوا بعد مرحلة المجلات والمقالات القصيرة . ولعلنا نستطيع من هذا الجرد ان نتيين ان النقد عندما في ازمة ، الا انني اترك لغيري ان يبحث في اسباب هذه الازمة .

ولكن قبل ان انطلق في هذه الدراسة اود ان اذكر كتابا نقديا كان

ئمة كلمة لا بد ان اقولها في بداية هذه الدراسة ، وهي انني حاولت جهدي ان افصر هذا التخطيط السريع للاتجاهات النقدية الحديثة على نقاد الفن القصصي . ولكن لا بد من الإشارة ايضا الى ان معظم النقاد الذين تناولتهم هذه الدراسة كانت لهم جولاتهم في عالم الشعر ايضا ، بل ان كثيرين منهم نقاد شعر اكثر منهم نقاد قصة .

ان اية محاولة للحديث عن الاتجاهات النقدية الحديثة ، واعني بها الاتجاهات التي وجدت ولا تزال في الفترة الواقعة بعد الحرب العالمية الثانية ، لا بد ان يسبقها حديث عن الفترة السابقة لهذه الفترة ، واعني بها الفترة الواقعة بين الحربين العالميتين .

ان النقد في طبيعته الاساسية ديالكتيكي . اي ان له وظيفة اجتماعية ، كما ان الادب الابداعي هو وظيفة اجتماعية قبل كل شيء . وطبيعة النقد الديالكتيكية تبرز كافضل ما تبرز عندما يبلغ الصراع الديالكتيكي ، والحديث هنا عن الادب ، اوجسه ، اي عندما تأخذ مدرسة ادبية جديدة في فرض نفسها على المجتمع ، كرد على مدرسة ادبية سابقة استنفدت وظيفتها ، وكتعبير عن مرحلة جديدة في المجتمع دعا اليها التطور الاجتماعي . وعلى هذا الاساس ، فان طبيعة النقد الديالكتيكية تفرض ان يكون النقد سلبيا تهديميا من ناحيته الاولى ، وايجابيا بناء من ناحيته الثانية .

والدارس لفترة ما بين الحربين يستطيع ان يلحظ بسرعة ان السنين التي تلت الحرب العالمية الاولى قد شهدت ازدهارا قويا في النقد العربي ، وما «ا لفربال» ليخايل نعيمة و «الديوان» للعقاد والمازني الا دليل شبه كلاسيكي على ذلك . ولعلنا نستطيع ان نجزم ان النقد كان متخلفا الى حد مريع قبل ظهور هذين الكتائبيين ، ليس لديه ما يتحدث به عن شوقي ومدرسته الا بان يصفه بانسه «امير الشعراء» وكفى المؤمنين شر القتال !

لقد كانت مدرسة شوقي ، المدرسة الكلاسيكية الحديثة المقلدة ، هي التي سادت في فترة ما قبل الحرب العالمية الاولى . ولكن التطورات الاجتماعية وعلى الاخص صعود الطبقة الوسطى وثورة ١٩١٩ وانهايار الخلافة العثمانية والصلات الثقافية المتعاطمة مع الغرب ، كل ذلك استدعى وجود قيم ادبية جديدة تكون اكثر انسجاما مع المرحلة الاجتماعية الجديدة ، واكثر تعبيرا عن التطور الاجتماعي الجديد .

ولقد عبر ميخايل نعيمة في «الفربال» الذي ظهر عام ١٩٢٣ ، عن ذلك الانقلاب الذي طرأ على الحياة الثقافية ، وذلك عند حديثه عن «ديوان» العقاد والمازني ، اذ قال : « عرفت ان مصر مصران لا واحدة . مصر لها ميزان بكفة واحدة ومقياس بطرف واحد ، ومصر لها ميزان بكفتين ومقياس بطرفين .. ان مصر هذه - مصر الثانية - قد قامت اليوم تناقش الاولى الحساب ، فانتصبت واباها امام محكمة الحياة ، وسلاحها الوجدان الحي ، ومحكمتها الحق ، كانها تقسول

على كل نظام . ولكن الخروج على النظام هو الفوضى وليس هو بالحرية . وعلى هذا الاساس فان المداوي يرفض المدرسة السريالية لانها « فوضى فكرية » . اما النظام الذي يطالب به المداوي فهو : « نريد من الفنان ان يخلق نموذجاً فني على هدى وتصميم يرسم اصوله وقواعده قبل ان يبدأ عمله . نريد ان يكون بين يديه هذا التصميم الفني الذي يامره بالوقوف عند هذا المشهد ، وبالتقاط الصورة من هذه الزاوية ، وتركيز الانفعال في هذا الوطن من مواطن الاثارة ، عندئذ نوجد نظاماً ، واذا ما اوجدنا النظام فقد خلقنا الجمال ، واذا ما خلقنا الجمال فقد اقمنا بناء الفن . هذا التصميم الذي ندعو اليه ينظم هيكله العام اصول الاداء النفسي » .

فمذهب « الاداء النفسي » اذن محاولة لنقد عملية الابداع بالذات وتفسيرها اكثر منها محاولة لنقد نتيجة الابداع اي الاثر . وهذا واضح في موقف المداوي من السريالية ، فهو لا يحكم على هذه المدرسة من خلال اثارها ، بل يرفضها رفضاً « قليلاً » ، اي يرفض مسبقاً ان يقبل بأي اثر تنتج لان الطريق « التنظيمية » التي يتادي بها المداوي حسب مذهب « الاداء النفسي » . وهذا النوع من المذاهب النقدية هو اخطر الانواع اطلاقاً ، لان الناقد يفترض نفسه فيه موجهاً ومخطئاً ومصمماً ، وبالتالي مقيداً لحرية الفنان ، في حين ان من الواجب ان يكون الناقد تابعاً للاثر الادبي يحاول ان يبني نقده من خلال هذا الاثر بالذات .

لقد قلنا ان مذهب المداوي ينضوي تحت لواء المدرسة النفسية في النقد ، وهذا ما يوضحه المداوي عندما يقول : « ان الادعاء النفسي في الشعر لا بد ان يقوم على دعامين لاغنى لاحدهما عن الاخرى : دعامة الصدق الفني ودعامة الصدق الشعوري . ومعنى هذا اننا اذا قلنا ان شعر شوقي يغلب فيه طابع الصدق الفني ، فقد اخرجناه ببض

« فلتة » حقاً ، ظهر في اواخر الحرب العالمية الثانية ، وهو كتساب الدكتورين اسماعيل ادهم وابراهيم ناجي عن « توفيق الحكيم » . وفي الحقيقة ان هذا الكتاب لواحد من اهم اربعة او خمسة كتب نقدية ظهرت حتى اليوم وهو يستحق عن حق دراسة قائمة بذاتها . وقد ظهر قبله كتاب جيد بشكل عام ، وعلى الاخص بالنسبة لتلك الفترة ، هو كتاب نزيه الحكيم عن « محمود تيمور » . ولكن مما يؤسف له حقاً الا يكون هؤلاء الكتاب قد تابعوا الانتاج ، وعلى الاخص الدكتور اسماعيل ادهم الذي انتحر في مطلع الحرب العالمية الثانية .

وان من يدعى الى معالجة مثل هذا الموضوع لابد ان يتساءل : ترى هل يجوز التحدث عن اتجاهات النقد العربي المعاصر ، وكل ثروتنا من الكتب النقدية عشرة وبضع مقالات متناثرة في هذه المجلة او تلك ؟ والحديث هنا عن نقد القصة بالطبع ، لا عن نقد الشعر ؟ صحيح ان النقد قليل ومتخلف ، الا ان الحديث عن اتجاهاته ممكن لان لهذا النقد ، على فلتة ، اتجاهاته على كل حال .

واول تقسيم مقبول لاتجاهات النقد المعاصرة هو التالي : نقساذ يعيشون الفترة الراهنة ويتحسسونها بعمق ويحاولون الكشف عن وضع انساننا العربي فيها ، ونقاد يعيشون هذه الفترة بأجسامهم فقط في حين ان كتاباتهم ليست الا استمراراً للمرحلة السابقة . ولابدأ بنقاد القسم الثاني ، النقاد الذين يبدون بعيدين عن الفترة الراهنة ، والذين لم يستطيعوا ان يتمثلوا القيم الجديدة التي ظهرت في كتابات الاديباء الشباب .

وهذه الفئة من النقاد يمكن حصرها بأربعة :

طه حسين وانور المعداوي ومارون عبود ومحمد مندور .

اما طه حسين فهو الان يعيش على تراثه ، يكفي من حين لحين باصدار كتاب يضم عدداً من المقالات الصحفية التي يمكن ان يقال ان افضل ما فيها تلك التي تلخص بعض الكتب العالمية .

واما مارون عبود ، فهو لا يزال على عهدنا به يجب النكتة ، ويتفنها ، يقيم الدنيا ويقعدها حول كلمة واحدة قد تكون هي كل ما استثار انتباهه في كتاب يتعلق عليه . والقارئ لمارون عبود ينشرح له صدره حقاً ، ولكنه لا يخرج من عنده بشيء . لقد كتب مارون عبود كثيراً ، وما من كتاب صدر الا ومسه بقلمه اللاذع . ولكن ماهي القيمة الحياتية التي يمكن ان يقدمها لقارئه ؟

لنأخذ اي مقال من مقالاته دون تعيين ، وليكن هذا المقال تعليقه عن « جنة الشوك » لطفه الحسين الذي نشر « في المختبر » . يبدأ المقال هكذا : « حقاً ، ماهذا الكتاب جنة شوك ، ان هو الا جحر قنفاذ . » ثم : « قرأت ادباً طريفاً في جنة الشوك ، والدكتور « اي طه حسين » ابو الطريف ، بل كاد في هذا الكتاب ان يكون طريفاً . في جنة الشوك كلام نقي خالص كالذهب المصفي فلم يجد النقد فيه مرعى رسمى فيه . . » ثم ينصح مارون عبود بقراءة « جنة الشوك » ويضيف : « لست اكتب القارئ انه سيجد مرارة حادة ، ولكنها مرارة الدواء الذي ينجي ويشفي من الداء . وسبق لها القارئ ويتأثر بها لانها صادرة من اعماق اعماق نفس طه حسين الاديوب العظيم . فهذا الرجل ، كما يظهر لي من انشائه ، قوي الحساسية ، بل ارى حساسيته اشد تأثراً من زجاجة التصوير الشمسي » .

ولنتنقل الان الى انور المعداوي . ان ميزة هذا الناقد بين هذه الفئة من النقاد هي انه يدعي ان له منهجاً في النقد ، بل ان له نظرية ايضاً هي نظرية « الاداء النفسي » . وهذه النظرية تجد مجالاً للتطبيق في كتاب « نماذج فنية من الادب والنقد » . ويمكن بشكل عام ان نضع نظرية المداوي ضمن المدرسة النفسية في الادب . ولكن لنتنبه هنا الى ان فرويد ليست له اية علاقة بهذه المدرسة .

يقول انور المعداوي في « نماذج فنية » ان الفن لابد له من قيود ، وهو في ذلك على مدرسة العقاد : « الفن الجميل مدرسة النظام كما هو مدرسة الحرية ، فهل في ذلك عجب ؟ قد يبدو فيه العجب ان يحسب ان الحرية تناقض النظام ، او يعتقد ان الحرية تبيح لصاحبها ان يخرج

من منشورات دار الاداب

دواوين نزار قباني

زينة لكل مكتبة

الثلث

قصائد نزار قباني	٣٠٠ ق.ل
قالت لي السمراء	٣٠٠ ق.ل
طفولة نهد	٣٠٠ ق.ل
سامبا	١٠٠ ق.ل
انت لي	٢٥٠ ق.ل

دار الاداب

بيروت - ص.ب ٤١٢٢

الأخراج من دائرة الاداء النفسي ، كذلك ينطبق القول على ابي ماضي وعلى طه اذا ما حكمنا بالغلبة لطابع الصدق الشعوري في شعرهما ، اذ لابد من المساواة بين الصديق لتكتمل العناصر الفنية المتفاعلة لمكوين المزيج الاخير ، ونعني به مزيج الاداء النفسي » .

ومن هنا نستطيع ان نتبين ان مذهب « الاداء النفسي » ان هو الاستمرار للمدرسة الرومانسية في النقد ، مدرسة العقاد والمازني التي كانت تنادي ، كما يقول محمد مندور : « بالصدق وضرورة احترامه حتى يصبح الشعر تعبيراً صادقاً عن نفسية الشاعر وعن عصره الذي يراه من خلال نفسه » .

ولكن ماتناج هذا المذهب عند التطبيق ؟ لنلاحظ اولاً ، وهذا رأي المعادوي ايضا ، ان هذا المذهب يصلح لنقد الشعر اكثر من صلاحه لنقد القصة او غيرها من فنون الادب . ولكنني اسأل ما هو مقياس صدق الفنان شعوريا ثم فنيا ؟ ثم لنفرض اننا وجدنا هذا المقياس فما هي النتائج التي سننتهي اليها ؟

ان اصحاب المذهب النفسي يدعون ان الحقيقة الفنية هي انعكاس للحقيقة النفسية ، ف شعر ابي العلاء كله تشاؤم مثلا ، لان نفسيته متشائمة . ولكن المعادوي يرى ان ابا العلاء ليس متشائما بل هو قلق : « لو قال الباحثون عن ابي العلاء انه انسان قلق لعبروا عن الواقع ادق تعبير ، ولأحاطوا بكل جانب من جوانب شخصيته بهذه الكلمة الواحدة » . اذن فلسفة ابي العلاء قلقه لان نفسيته قلقة . والعرب لم يتأثروا بالترجيديا اليونانية ولم يستهزم المسرح لان « معدن العقلية العربية في ذلك الحين - كما يقول المعادوي - كان يستجيب لحرارة التفكير العلمي اكثر مما كان يستجيب لحرارة التفكير الفني ، ومن طبيعة معدن هذا شأنه ان يسبق كتابا لأرسطو وأفلاطون ، اكثر مما يسبق تمثيلية ليوربيس او سوفوكل » . والبطل الاغريقي اوديب يقتل اباه ويتزوج امه لان « طبيعته النفسية » هي التي كانت تدفعه للكراهة وعلى هذا الاساس يقول المعادوي : « لا خطا ابدا اذا ما جعل توفيق الحكيم من جري اوديب وراء الحقيقة سببا يدعو الى الكراهة ، لان طبيعة اوديب النفسية - طبيعة الشك والتحدي والغرور والكبرياء - من شأنها ان تدفع به الى هذا المصير المحزن الذي انتهى اليه » .

اننا لو بحثنا عن نقط الارتكاز الفنية في المسرحيات الثلاث واعنسي مسرحية سوفوكل ومسرحية اندريه جيد ومسرحية توفيق الحكيم ، لوجدناها تتفق جميعا على ان الطبيعة النفسية عند اوديب كانت هي مصدر الكراهة » .

اذن نستطيع ان نتابع المعادوي ونقول ان ادب فلان تشاؤمي لان « طبيعته النفسية » تشاؤمية ، وادب فلان تفاؤلي لان « طبيعته النفسية » تفاؤلية ، وادب « كامو » عيشي لان « طبيعته النفسية » عيشية . وهكذا . ترى لو فعلنا مثل ذلك ، الا نكون قد طبقنا المثل القائل : « فسر الماء بالماء » ؟

وبعد ، لقد قلت ان « الاداء النفسي » كمذهب يصلح لنقد الشعر اكثر من صلاحه لنقد القصة . وفي الواقع لو فتحنا كتاب « نماذج فنية » وقرأنا قسمه الاخير الذي يتحدث عن بعض الاعمال القصصية ، لما وجدنا اثر المذهب « الاداء النفسي » ولا لاي مذهب منهجي اخر . ولناخذ مثلا ذلك المقال الذي كتب عن مجموعة سهيل ادريس « نيران وثلوج » . ترى ما هو المنهج الذي اتبع في هذه الدراسة ؟ المنهج الوحيد فيها هو منهج التلخيص ثم التعليق على القصة الملخصة بسطر او سطرين . المقال المكتوب عن « نيران وثلوج » استغرق سبع صفحات من كتاب « نماذج فنية » . ثلاث صفحات كاملة منها استغرقها تلخيص احدى قصص المجموعة وهي قصة « اصدا » . والتعليق الوحيد الذي جاء بعد التلخيص هو هذه العبارة : وهكذا تنتهي « اصدا » ، اما اصداؤها في النفس والشعور فلا احسبها تنتهي . . . اما ما تبقى من المقال فهو تلخيص لقصتين اخريين من المجموعة مع بعض التعليقات المتناثرة هنا وهناك .

ولنتنقل الان الى الناقد الاخير من نقاد هذه الفئة وهو الدكتور

محمد مندور . والدكتور مندور هو اغزر نقادنا انتاجا ولا شك . وهو بالإضافة الى ذلك ذو منهج خاص في النقد هو المنهج التأثري او الانطباعي . وقد بذل الدكتور مندور وسعه للدعاية لهذا المنهج ، وكان اول ما قدمه في هذا السبيل هو ترجمته لكتاب « منهج البحث في الادب واللغة » للاستاذين لانسون وماييه . ويقول الدكتور محمد مندور في تقديمه لهذا الكتاب : « منهج الاستاذ لانسون يقينا الاخطار جميعا ، ولو لم يكن له من فضل الا انه قد دلل على اصالة المنهج الادبي وتميزه من غيره من المناهج ومدى الضوء الذي يستطيع ان يستمده من العلوم الاخرى لكفاه فائدة . تأمل كل قضية من قضايا هذا العقل المشروق تجد فيها من الضياء الذي ينير لك حقائق الادب بل حقائق الحياة الانسانية والتفكير البشري » .

ويشرح الدكتور مندور منهجه في كتابه « في الادب والنقد » ، فيعرف النقد الادبي انه « في ادق معانيه فن دراسة الاساليب ونميتها » . و « اساس النقد الادبي مهما قلنا اوجه الرأي لا يمكن ان يكون الا التجربة الشخصية ، وكل نقد ادبي لا بد ان يبدأ بالتأثر » . ويتابع الدكتور مندور شرح هذا المذهب في كتابه « في الميزان الجديد » فيقول : « ان اي علم لا يمكن ان ينمو الا اذا كان نموه ذاتيا ومن داخله » . لذلك فالتنقد الادبي لا يمكن ان يقوم على اساس العلوم الاخرى كعلوم الجمال والنفس والتاريخ والاجتماع ، لان ذلك « معناه الانصراف عن الادب وتذوق الادب وفهم الادب والفرار الى نظريات عامة لا فائدة منها لاحد » . فالتنقد اذن هو « فن دراسة النصوص الادبية . والذي يضع المشاكل الادبية ليس علم الجمال ولا علم النفس ولا اي علم في الوجود ، وانما هو الذوق الادبي وهذا شيء ليس له مرجع يرجع اليه » . وهو يقول ايضا على لسان لانسون : « في الادب لا يمكن ان يحل شيء محل التذوق » . ويتابع على لسان لانسون : « ما دامت التأثرية هي المنهج الوحيد الذي يمكننا من الاحساس بقوة المؤلفات وجمالها ، فلنستخدمه في ذلك صراحة » .

فالمنهج الذي يدعو اليه الدكتور مندور اذن منهج ادبي بحث لا يأخذ من العلوم الا روحها . اما الدعوة الى ادخال علوم النفس والجمال والاجتماع في الدراسات الادبية فامر « سينتهي بنا الى قتل الادب ، والادب لا يمكن ان نحدده ونوجه ونحييه الا بعناصره الداخلية ، عناصره الادبية البحتة . انه لوهم بعيد ان نزن في علم النفس او في علم الجمال او غيرهما من العلوم كبير فائدة للادب » . مرة اخرى نستطيع ان نقول هنا ان هذا المنهج يصلح لنقد الشعر اكثر من صلاحه لنقد القصة . ثم انني اسأل هل يكفي ان نتحدث عن انطباعنا عن عمل من الاعمال الفنية حتى نكون قد اصبحنا نقادا ؟ ثم ما هو هذا الشيء الفاض الذي نسميه « الذوق الادبي » ؟ على كل حال نحن لا نريد ان ندخل في مناقشات نظرية . المهم في دراستنا هذه هو النقد التطبيقي . فابن هو منهج الدكتور مندور التأثري في نقده التطبيقي ؟ ان اول ما نلاحظه في مقالات الدكتور مندور التطبيقية هو فقدان المنهج . وهذا لا يدعو الى العجب ، لان منهج التذوق ، المنهج التأثري نظريا ، يصبح « لا منهجا » عمليا . نعم ان اللامنهجية في مقالات الدكتور مندور التطبيقية واضحة تماما . لناخذ مثلا مقاله عن « جانين مونترو » بطله « الحي اللاتيني » المنشور في كتاب « قصايا جديدة في ادبنا الحديث » . فالدكتور مندور ، على الرغم من انه ينادي بالمنهج الادبي والمنهج الادبي لا غير ، نجده ابعد ما يكون عن الادب والنقد الفني في هذا المقال . انه يحلل نفسية « جانين مونترو » كما يقوم اي صحفي يكتب الريبورتاجات الاجتماعية بتحليل شخصية انسان ما . فمقال الدكتور مندور عن « جانين مونترو » قد يكون مقالا اجتماعيا او اخلاقيا ، ولكنه ليس مقالا ادبيا بأي شكل من الاشكال . فهو مثلا يقول : « اننا لا نرى الى اي حد كان يريد سهيل ادريس من الفتاة العربية ان تتحرر لكي تنفذ الشاب العربي من استبداد غريزته الجنسية وطفانها ، وذلك ما لم يفصح

عنه وما نظنه يريدنا ان ننزل الى مستوى مرجيت وليبيان (من بطلات الحي اللاتيني) ولا مستوى جانين مونثرو نفسها ، والا نكب المجتمع بالانحلال بنكبة المرأة في عرضها بل في انسانيتها العذبة » .

هذه عينة من عينات نقد الدكتور محمد مندور لرواية مهمسا اختلفت الاراء فيها ، تحاول ان تكشف عن وجه انساننا الحقيقي عندما يتاح له ان يعيش بلا أفئدة .

ونفس العينة تتكرر في مقال الدكتور مندور عن « البرجوازي الصغير » احمد عاكف بطل رواية نجيب محفوظ « خان الخليلي » . لقد قلت فيما سبق ان هؤلاء النقاد الذين تحدثت عنهم لسم يستطيعوا ان يمثلوا القيم الجديدة التي يتكشف عنها ادب الشباب في الفترة التالية للحرب العالمية الثانية ، وانهم استمرار لـ مدرسة ما بين الحربين ، وان القيم الادبية التي ينتشرون بها لم تعد تقنع احدا من الجيل الطليعي الجديد ، وهي في الوقت نفسه غير ملائمة للكشف عن طبيعة هذا الجيل .

لقد عاش ادباء ما بين الحربين على تراث الكلاسيكية والرومانسية العالمي ، اما كتاب ما بعد الحرب الثانية فقد انجهوا الى الكتاب الغربيين المعاصرين كسارتر وكامو ومالرو وجيد ومان ودستوفسكي واليوت واراغون وبيرانديلو وغيرهم . وبمعنى اخر : لقد انجه كتاب ما بين الحربين الى عبادة « الانا » في حين يتجه كتاب الفترة الراهنة الى عبادة « العمل » ، لان غايتهم الاولى تحقيق ظروف جديدة للانسان العربي ، ظروف تتيج له ان يعيش الحياة بعمق ومسؤولية .

لا شك في ان الحساسية الادبية منذ نهاية الحرب الثانية الى يومنا هذا قد تغيرت تغيرا جديدا عما كانت عليه قبل هذه الحرب . وهذا التغير يتجلى قبل كل شيء في الاقبال على قائمة معينة من كتاب الغرب هي غير القسامة التي اقبل عليها جيل ما بين الحربين . ولا شك في ان تطور هذه الصلات الثقافية مع الغرب الى جانب التطور الاجتماعي الداخلي يلقي اضواء كاشفة على هذه الحساسية الادبية الجديدة . ولعله يمكننا ان نحصر هذه الصلات الثقافية في ثلاثة تيارات : التيار الماركسي ، والتيار الوجودي ، والتيار الفرويدي .

وبالطبع ليس المجال هنا مجال الحديث عن هذه التيارات ، ولكن تأثيرها كان ولا يزال قويا على الحركة الادبية المعاصرة . ولعل الميزة الاولى للحركة الادبية الراهنة هي ارتباطها بالحركات الايديولوجية .

ولقد كان التيار الماركسي اسرع هذه التيارات الثلاثة في النفوذ الى الحركة الادبية وذلك بسبب ارتباطه بحركة سياسية معينة هي الاحزاب الشيوعية . وبالطبع ليس كل ماركسي شيوعيا ، لان الماركسية في الحقيقة ، على الصعيد الثقافي ، منهج اكثر منها مذهبا سياسيا . ولقد عبر التيار الماركسي لأول مرة بقوة عن نفسه في كتابات لويس عوض . وعلى الاخص في مقدمته لمسرحية « شلي » التي ترجمها بعنوان « روميثوس طليقا » التي ظهرت في عام ١٩٤٧ ، وفي كتابه « في الادب الانكليزي الحديث » . ولويس عوض في الحقيقة يمكن ان يعتبر موحها اكثر منه ناقدا . ونحن اذا نتحدث عنه هنا ، فذلك لانه اول من استغل المنهج الماركسي ، بشكل صريح ، في الدراسات الادبية . وصحيح ان دراسات لويس عوض كانت مقتصرة على الادب الغربي بشكل عام ، والادب الانكليزي بشكل خاص ، الا ان مكانته هامة في النقد العربي المعاصر لانه ، كما قلنا ، اول من طبق المنهج الماركسي .

ولقد درس لويس عوض في مقدمته لمسرحية « شلي » المدرسة الرومانسية الانكليزية . ومنهجه في هذه الدراسة يتفصح من سطرها الاول عندما يقول : « لا سبيل الى فهم المدارس المختلفة في الفكر والفن الا اذا درسنا الحالة الاقتصادية في المجتمع الذي انجب هذه المدارس . ولا سبيل الى فهم المدرسة الرومانسية التي انتمى اليها

شلي على وجه التخصيص الا اذا درسنا حالة انكلترا في عصر الانقلاب الصناعي » .

يقول لويس عوض ان بذور الرومانسية انما ظهرت في ادب شكسبير والكتاب الاليزابيتيين ، وذلك على اثر صعود الطبقة الوسطى التجارية . اما المدرسة الرومانسية الحقيقية ثم تظهر الا مع عصر الانقلاب الصناعي ، اندي استطاعت الطبقة الوسطى عن طريقه القلب على الطبقة الاقطاعية والسيطرة على الحياة الاقتصادية وبالتالي السياسية .

ويدرس لويس عوض مختلف تيارات الحركة الرومانسية ، ولا شك في ان بعض هذه التيارات قد بلغ حد التناقض ، لذلك يقول لويس عوض ان هذه التيارات الرومانسية ما دامت « متضاربة استحالة ان تكون اكثر من مظاهر مختلفة للحركة الرومانسية . ما دامت هذه التيارات متضاربة استحالة ان يكون كل منها هو التيار الاصلي » . وهذا « التيار الاصلي في الحركة الرومانسية » هو روح الفردية لا اكثر ولا اقل » . لان « الحركة الرومانسية هي التعبير الادبي عن الحركة البورجوازية » . والحركة البورجوازية كانت تقدر الفرد عند صعودها اي عندما كانت ثورية .

لكن البورجوازية سرعان ما اصبحت قوة رجعية وتخلت عن ثورتها ، لذلك فهي اصبحت ضد الفرد . ان الالة بالنسبة لها قد حلت محل الفرد . وهكذا « ماتت الرومانسية في اوربا . قتلها الالة التي خلقتها » .

وما دمنا في سبيل الحديث عن المفكرين الموجهين ، فائسلا لا نستطيع الا ان نذكر سلامة موسى الذي كان ايضا من اوائل الداعين الى ربط الادب بالحركة الاجتماعية ، وسمى هذا الادب بالادب المرتبط . وهو يقول في مقدمة كتابه « الادب للشعب » الصادر عام ١٩٥٦ : « في وقتنا الحاضر يجب ان يكون الادب كافحا نحارب به رواسب

شعر

من منشورات دار الاداب

قرارة الموجة	نازك الملائكة
وجدتها	فدوى طوقان
وحدي مع الايام	فدوى طوقان
العودة من النبع الحالم	سلمى الجيوسي
عيناك مهرجان	شفيق معلوف
قصائد عربية	سليمان العيسى
الناس في بلادي	صلاح عبد الصبور
مدينة بلا قلب	احمد عبد المعطي حجازي

دار الاداب

بيروت - ص.ب ٤١٢٣

القرون المظلمة ، وندعو فيه الى حرية المرأة ومساواتها التامة فسي الحقوق والواجبات بالرجل . كما ندعو الى الحضارة المصرية اي حضارة اوروبا . اذ نحن على يقين بانه اذا كانت الشمس تشرق من الشرق فان النور يأتي اليها من الغرب . وان ندعو الى العلم والصناعة لزيادة الثراء . وان نحارب الفبيات والخرافات التي أسس بها الشرق وتغفن حتى كاد يموت . واخيرا يجب ان نتجه نحو الديمقراطية الاشتراكية . ثم ، على الدوام ، نطلب الحرية ، الحرية الروحية بالانطلاق من التقاليد والخرافات ، والحرية السياسية بايجاد حكومات شعبية عادلة » .

لقد كان سلامة موسى عن حق بالنسبة للشعب العربي ما كانه أبسن بالنسبة للنرويج وبرنارد شو بالنسبة لانكلترا . ولا شك في ان اول محاولة لنقد القصة العربية على اساس المنهج الماركسي كتاب « في الثقافة المصرية » مؤلفه محمود امين العالم وعبد العظيم انيس الذي ظهر عام ١٩٥٥ . ولقد انطلق كاتبه من هذه النقطة وهي ان « الثقافة انعكاس لعملية الواقع الاجتماعي » . ولقد جاء كتاب « في الثقافة المصرية » كدفاع عن المدرسة الواقعية الجديدة ودعوة لها . ويتجلى هذا في الثلث الاول من الكتاب الذي يدور حول المعركة الفكرية التي قامت بين مؤلفيه من جهة وبين طه حسين وعباس العقاد من جهة ثانية وكانت خلاصة رأي المؤلفين في هذه المعركة هي « ان مضمون الادب يعكس مواقف ووقائع اجتماعية » . تحت عنوان « الهادب من الحياة » يدرس عبد العظيم انيس ابراهيم المازني في روايته « ابراهيم الكاتب » ، وينتهي الى ان بطل الرواية ابراهيم شخصية سيكوباتية . وليس هذا ما يأخذه الكاتب على المازني لان « ما من نقد جدي يستطيع ان يعترض من ناحية المبدأ على دراسة سيكوباتية من خلال القصة ، ولا ان يكون مثل هذا النموذج البشري بطلا لها » . انما ما يأخذه الكاتب على المازني هو ان « هذه الدراسة التي حاولها المازني انما كانت من الداخل اعني انها دراسة تعرض هذه النفس الانسانية في صراعها الداخلي وتقلباتها النفسية وشرودها الفكري وقلقها وفزعها من الحياة وانطوائها على داخلها باعتبارها عمليات داخلية لا صلة لها بالاحداث الاجتماعية في البيئة الاجتماعية ، كان هذه الحالة النفسية ليست مستمدة من علاقاتها الخارجية بالمجتمع ولا متأثرة به .. والحقيقة ان « موقف ابراهيم في الحياة هو موقف المازني نفسه ، وهو موقف قوامه التشاؤم واليأس والهروب والفردية المفرقة والتفكير الدائم في القبر » .

ان المنهج الماركسي مقبول الى حد ما في تفسير العمليات الاجتماعية . صحيح انه « لا سبيل الى فهم المدارس المختلفة فسي

دراسات ادبية

من منشورات دار الاداب

لمحي الدين صبحي

نزار قباني شاعراً وإنساناً

للدكتور محمد منور

لقضايا جديدة في ادبنا الحديث

لرجاء النقاش

في أزمة الثقافة المصرية

الفكر والفن الا اذا درسنا الحالة الاقتصادية في المجتمع الذي انجب هذه المدارس » ، ولكن هل يكون درسنا للحالة الاقتصادية كسافيا وحده لفهم مدرسة من المدارس ؟ لقد اعترف لويس عوض ان فسي الرومانسية تيارات متناقضة كالتيار الكاثوليكي والنيار انوثني . وصحيح ايضا ان هذه التيارات تتبع من تيار واحد هو روح الفردية . وصحيح ايضا ان هذه الروح الفردية كانت تعبيراً عن روح الطبقة البورجوازية . اننا بذلك نكون قد فسرنا التيار الاصلي في الحركة الرومانسية ، ولكن المنهج الماركسي ، او بالاحرى لويس عوض ، عجز عن تفسير التيارات الفرعية المتناقضة . فما دامت الحالة الاقتصادية واحدة ، وعنها نتجت الحركة الرومانسية ، فبم نفس ظهور تيارات فرعية متناقضة ؟ ومن اين جاء هذا التناقض ما دامت الحالة الاقتصادية واحدة ؟

من هنا نستطيع ان نقول ان دراسة الحالة الاقتصادية ضرورية لفهم الحالة الادبية ، ولكن الحالة الاقتصادية لا يمكن ان تفسر كل شيء .

فاذا كانت هذه هي الحال في العمليات الاجتماعية الكبرى ، فكيف يصح الاقتصاد على النظرية الماركسية في تفسير الحالات الفردية ؟

والان لنفرض ان سيكوباتية « ابراهيم الكاتب » مستمدة من علاقاتها الخارجية بالاجتمع ، فهل من الواجب على الفنان ان يشرح ذلك ؟ وبمعنى اخر هل من الضروري ان تستحيل الرواية الى ريبورتاج اجتماعي يعرض النتائج ويشرح الاسباب ؟ لا اعتقد ان المازني كان عليه ان يفعل ذلك ، وانما ارى ان المنهج الماركسي انما كان يستطيع بدل المطالبة بذلك ، ان يربط بين المازني وبين الفترة التي كتب فيها روايته ، وبين ما اذا كانت تلك الفترة قادرة على انتاج شخصيات سيكوباتية حقا . اننا لا نستطيع ان نطالب المازني بأشياء لم يكن الوعي الاجتماعي في الفترة التي عاش فيها ليهيئ لها . ولو اخلص عبد العظيم لمنهج المازني بذلك ، بل لعمل على دراسة بيئة المازني ، ولكشف عن الاسباب التي جعلت من « ابراهيم الكاتب » شخصية سيكوباتية .

ويتكرر خطأ عبد العظيم انيس في فهمه لطبيعة المنهج الماركسي عند حديثه عن نجيب محفوظ . فيجيب محفوظ هو (روائي البورجوازية الصغيرة) ، لذلك فهو لا يستطيع ان يفهم الاشتراكية كما يجب ان يفهم حسب ما يدعي عبد العظيم انيس . « اشتراكية حالة مثالية حدودها الحقيقية فكرة باهتة عن العدالة الاجتماعية » . والدليل الذي يتمسك به عبد العظيم هو شخصية علي طه في رواية « فضيحة في القاهرة » ، الذي يصفه الناقد بانه « تخطيط باهت لشخصية مصوبة في قوالب ميتة » . والسبب في ذلك هو « ان مفهوم نجيب محفوظ عن الحياة والاشتراكية والقضايا الوطنية هي التي قصت على علي طه فسي الرواية . ولو فهم نجيب محفوظ ان الكفاح الاجتماعي غير معزول عن الكفاح الوطني ، لما عزل بطله في الرواية عن المجتمع المصري » . ولنلاحظ هنا ان نجيب محفوظ ان كان روائي البورجوازية الصغيرة ، فهذا لا يعني بالضرورة ان يكون بورجوازي في تفكيره . اما شخصية علي طه الاشتراكية الباهتة فيفسر كافية للحكم على بورجوازية نجيب محفوظ . ولو كان الناقد مخلصا لمنهج الماركسي لاستطاع ان يتبين بدراسته للفترة الاجتماعية التي تجري فيها احداث « فضيحة في القاهرة » ان النموذج الاشتراكي في ذلك الحين كان لا بد بالضرورة ان يكون نموذجا باهتا ، لان الطبقة العاملة في تلك الفترة لم تكن قد نضجت بعد بشكل كاف . فهل نستطيع اذن ان نقول - كما لاحظ احد الكتاب - ان اشتراكية نجيب محفوظ باهتة لان شخصية ما في احدى رواياته جاءت باهتة اشتراكية ؟ بل الم يكن نجيب محفوظ اكثر اخلاصا للمنهج الماركسي بالذات عندما جمل شخصية احد ابطاله الاشتراكيين باهتة في عصر لم تكن فيه الطبقة العاملة قد نضجت تماما ؟

وعلى كل حال ، ومهما كانت مأخذنا على المنهج الماركسي بالذات، ومهما كانت اخطاء مؤلفي « في الثقافة المصرية » في فهم هذا المنهج ، فان هذا الكتاب سيظل اول محاولة جدية في تاريخنا الادبي المعاصر لدراسة انتاج القصاصين العرب على اساس منهجي واضح . ويجدر بنا قبل ان ننتهي الحديث عن التيار الماركسي ان نذكر دراسة قيمة ظهرت في مجلة « الاداب » في عددها الخاص عن المسرح عام ١٩٥٧ وهي للكاتبة الشاب نجيب سرور ، وعنوانها « تخطيطات في المسرح المصري » .

ولنتنقل الان الى التيار الوجودي . ولتحدد هذا التيار هنسما فنقول انه التيار السارترى . لقد كانت ازمة جان بول سارتر دائمة كما اوضحت سيمون دي بوفوار في روايتها « الحكماء » هي : كيف يمكن ان يظل ثوريا دون ان يكون شيوعيا ؟ وفي الحقيقة لقد افسدت فلسفة سارتر ترحيبا قويا عند الكثيرين من المثقفين العرب الذين يريدون - مثل سارتر - ان يظلوا ثوريين دون ان يكونوا شيوعيين . وبالطبع لسنأ هنا في سبيل تحليل الفلسفة الوجودية ، انفسا سنذكر اهم ما يأخذه سارتر على الماركسية . فالماركسية قبل كل شيء درست المجتمع واهملت الانسان ، اهتمت الفرد . وهي لم تكف بذلك بل رفضت علمين من اهم العلوم التي تساعد على فهم الانسان ، وهما علم النفس وعلم الاجتماع .

ولسارتر عدد من الكتب والمقالات النقدية . وهو ينطلق دائما في كتاباته من دعامة فلسفته الاولى : كل انسان حر ، وكل حر مسؤول . وعلى هذا الاساس فان الكاتب لا بد ان يكون ملتزما . انه « في موقف في عصره : فكل كلمة لها صداها ، وكذلك الصمت » . وحتى لو رفضنا ان نأخذ اي موقف ، فان سلبنا هذه بالسذات تعتبر موقفا . يقول سارتر : « اننا نؤكد عاليا ان الانسان مطلق . ولكنه مطلق في اللحظة التي يعيش فيها ، في وسطه ، فوق ارضه . ان ما هو مطلق انما هو ذلك القرار الذي لا يبدل ولا مثيل له الذي يتخذه في لحظة معينة بمناسبة ظروفه الخاصة . »

ولما كانت فلسفة سارتر تتجه قبل كل شيء الى الانسان وانفسه لم يجد بدا من مزج الادب بالفلسفة . ومن هنا كانت رواياته : « دروب الحرية » و « الغثيان » ومختلف مسرحياته .

وعلى هذا الاساس فان النقد الذي نسمح لانفسنا هنا بان نسميه « النقد الوجودي » انما يتجه ، اول ما يتجه ، الى الانسان ، السى الكشف عن موقف الكاتب المطلق بالمعنى الذي يتحدث عنه سارتر . اي ان نقد الوجودي انما هو نقد فلسفي . والفلسفة هنا ليس لها ذلك المعنى الكلاسيكي الذي يجعلنا نصور انها نوع من النظام الشامل لتفسير الكون والمجتمع والانسان . الفلسفة هنا انما هي تلك المحاولة التي يبذلها انسان ما ليفهم حقيقته وحقيقته وضعه ، وليستطيع بالتالي ان يتخذ موقفه ، ان يتخذ « ذلك القرار في لحظة معينة من خلال ظروف معينة » . ان النقد الوجودي لا يحاول ان يشرح ، بل ان يكشف ، وليس ذلك عن طريق البحث الذي جاء العمل الادبي نتيجة له ، بل بمحاولة تحديد معنى هذا العمل . انه يحاول عن طريق التحليل الداخلي - الذي تدعمه مختلف المناهج الخارجية - ان يكشف في العمل عن خطوته الرئيسية وما يريد ان يقوله ، وان يعمل على تحديد النقطة الرئيسية التي يتبلور حولها هذا العمل .

ولقد ظهر في الغرب نوع ادبي جديد يمكن ان يشرح ما نعنيه هنا بالموقف الوجودي للانسان . هذا النوع الجديد هو L'essai وعلى سبيل المثال نذكر كتابي كامو « اسطورة سيزيف » و « الانسان المتورد » .

وكان مبدأ الالتزام هو اهم المبادئ التي صدرت عن المدرسة الوجودية في الادب . وان كان من المؤسف حقا ألا تكون مكتبتهنا

العربية قد شهدت بعد كتابا تطبيقيا على القصة العربية يقوم على اسس « النقد الوجودي » ، اي يقوم قبل كل شيء على دراسة موقف الكاتب ، الا اننا نستطيع ان نتفائل لما نلاحظه في حركة الترجمة من اقبال على هذا النوع من النقد . ولعلنا نستطيع ان نذكر هنا كتاب البيريس عن سارتر وكتاب ولسون عن « اللامنتهي » .

ونحن نستطيع ايضا ان نزداد تفاؤلا بما نلاحظه في كتابات الجيل الطليعي من الكتاب الشباب ، هذا الجيل الذي يبدو عليه انه يزداد تمسكا ، يوما بعد يوم بمبدأ الالتزام .

ولا بد لنا ، ونحن في سبيل الكلام عن التيار الوجودي الالتزامي، ان نذكر دور مجلة « الاداب » بالذات التي فتحت صفحاتها لمبدأ الالتزام ونبتته . ولعلني استطيع ان اذكر على سبيل المثال مقالي محيي الدين محمد اللذين نشرتهما « الاداب » وهما « الجرذان » . والرواية المعاصرة » و « رمادية الرواية الحديثة » .

ولعلنا لا نستطيع انهاء الكلام عن التيار الوجودي ، قبل ان نذكر دراسة صغيرة الحجم ، عظيمة الاهمية ، هي مقدمة توفيق صايغ لمجموعة جبرا ابراهيم جبرا « عرق » التي كان عنوانها « عبر الارض البوار » والتي تصلح كنموذج يحتذى لكل ناقد يريد ان يكشف عن وضعية الانسان وموقف الكاتب من خلال عمل من اعماله .

اما التيار الثالث وهو التيار الفرويدي فعلى الرغم من ان انسه كان عظيما في الدراسات النقدية الحديثة الا انه يظل وسيلة من بين وسائل كثيرة يستخدمها الناقد . ولا شك ان اي ناقد يريد ان يظل على اتصال بروح العصر ، لا غنى له عن الفرويدية . ولما كان التحليل النفسي وسيلة من بين وسائل كثيرة ، فهو اذن لا يصلح لان يستخدم كمنهج وحيد للدراسة النقدية ، والا خرجنا من فن النقد لتدخل الى علم النفس البحت . اذن فنحن هنا لا نتحدث عن اتجاه تقدم فرويدي بحت ، ولكننا انما ذكرنا التيار الفرويدي لانه اصبح داخلا في صلب معظم الدراسات النقدية الحديثة . ومكتبتنا العربية لا تصرف الى اليوم كتابا نقديا تطبيقيا يقوم على اساس مذهب التحليل النفسي ، الا اننا نستطيع ان نذكر على سبيل الاستشهاد القسم الثاني من كتاب الدكتورين اسماعيل ادهم و ابراهيم ناجي عن « توفيق الحكيم » ، كما نستطيع ان نذكر الدراسة القيمة التي كتبها نجيب سرور عن « الترجسية في الحي اللاتيني » والتي نشرت في مجلة « الاداب » في شباط ١٩٥٥

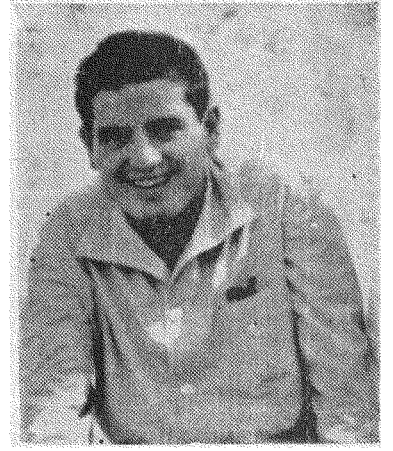
وقبل ان ننهي من الحديث من الاتجاهات المعاصرة للنقد العربي في عالم القصة ، لا بد لنا ان نذكر كتابين هامين صدرا في السنوات الاخيرة وهما : « في ازمة الثقافة المصرية » لرجاء النقاش الذي حاول جهده ان يفسر الاوضاع الادبية كانعكاس للحالة الاجتماعية ، و « في الادب المصري المعاصر » للدكتور عبد القادر القبط الذي درس بعض المشكلات المعاصرة في الادب ، دراسة تطبيقية ، كمشكلة السلبية في القصة المصرية والمسرح الذهني عند توفيق الحكيم والادب بين الفأيتة والفن . والكتاب دراسة قيمة لانزال نفتقر الى مثله كثيرا .

وفي النهاية ، ثمة قضية لا بد ان نشير اليها وهي ان كثيرا من المقالات النقدية التي تنشر اليوم لا تزال تتجه الى التنكيت القصصي قبل كل شيء ، وهذا راجع الى ان كثيرين من كتاب القصة عندما لا يزالون معرضين للوقوع في اخطاء تقنية ساذجة . وان كان هذا يدل على شيء ، فانما يدل على ان القصة عندما لا تزال فنا وليدا . ولهذا فانهي أرجو المائدة ان كنت اهتمت بعض النقاد عن سهو ، وان كنت قد تحدثت عن اعمال نقدية ليس لها صلة مباشرة بالقصة العربية المعاصرة .

جودج طرايشي

النقد الادبي ومناهجته

بقلم: سليم زهدي



بمجرد وجوده يحقق لونا من الوان الحركة الشعرية ، وهذه في حد ذاتها غاية انسانية وحيوية . ومن الواضح عند أية محاولة تاريخية للنقد بأنه فن مشتق من غيره أو متوقف على غيره ، فالادب يوجد أولا ثم يوجد نقده ، ذلك لان النقد يتخذ موضوعا له ، اذ من غير المعقول ان يوجد النقد بدون ادب يشتق منه قواعده ويسلط عليه مقاييسه ويصور فيه رضاه وسخطه .

والنقد الادبي عند العرب نشأ عربيا وظل عربيا صرفا ، وذلك لان أساس كل نقد هو الذوق الشخصي تدعمه ملكة تحصل في النفس بدون ممارسة الآثار الادبية . ولعل من الخطأ والظلم ان يقال بأن النقد العربي ليس عربي النشأة ، فلقد وجد النقد الادبي بصورته البدائية بعد اول قصيدة شعرية قالها العرب ، اي انه كان ملازما للشعر . ونحن نعلم بان الشعر يثير بفضل خصائص صياغته انواعا خاصة من الانفعال . ومن المؤكد ان تكون هناك استجابات وان يصدر عنها النقد . والذي لا شك فيه ان استجابات العرب لم تكن فاترة وفي اخلاقهم عنف البداوة كما ان في شعرهم ما يحرك ضروبا من الانفعال الشخصي والقبلي .

ولنتساءل الان : هل يمكن ان نسمي هذا النقد الذوقي المنفعل نقدا دون ان يكون في ذلك افساد لحقائق التاريخ او اخلال باصول البحث ؟ والجواب على هذا سهل وبسيط ، فليس من شك في اننا لا نستطيع ان ندرك طعم شراب او طعام ما لم نتذوقه بأنفسنا ، ولا يمكن ان يفينا عن هذا التذوق الشخصي اي تحليل كيماوي او شهادة خبير ، وكذلك الامر في كافة الفنون : فأي وصف للوحة زيتية او تمثال لا يمكن ان يفني عن الرؤية المباشرة ، وكذلك الامر في الادب ، فذوقنا الخاص هو أساس كل فهم له بحيث يبدو امرا مشروعا وهو بعد حقيقة واقعة حتى عند العلماء من النقاد المحدثين . فالتأثيرية قائمة على أساس كل نقد ، حتى لنرى عالما كـ « لانسون » يقرها ويعترف بها . فالنقد الذوقي اذن نقد مشروع وحقيقة واقعة يقرها منهج النقد الحديث

تنحصر غاية النقد في تحليل العمل الادبي وتقدير ما له من قيمة فنية ، فوظيفته بيان قيمة الاثر الموضوعية والتعبيرية والشعورية وتعيين مكانه في خط سير الادب وتحديد ما أضافه الى التراث الادبي وقياس مدى تأثيره بالمحيط وتأثيره فيه وتصوير سمات صاحبه وخصائصه الشعرية والتعبيرية وكشف العوامل النفسية التي اشتركت في تكوين العمل الادبي وخلقه .

ولم تأخذ كلمة نقد هذا المعنى الاصطلاحي الا منذ العصر العباسي ، اما قبل ذلك فكانت تستعمل بمعنى الدم والاستهجان ، واستخدمها الصيارفة في تمييز الصحيح من الزائف في الدراهم والدينانير ، ومنهم استعارها الباحثون ليدلوا بها على الملكة التي يستطيعون بها معرفة الجيد او الرديء من النصوص . فالعمل الادبي اذن هو موضوع النقد الادبي ، ولعل خير ما يعرف به العمل الادبي هو ذلك التعريف الذي اوردته سيد قطب في كتابه « النقد الادبي » اذ قال : « انه التعبير عن تجربة شعرية في صورة موحية » . فكلمة « تعبير » تصور لنا طبيعة العمل ونوعه ، وتجربة شعرية تبين لنا مادته وموضوعه ، وصورة موحية تحدد لنا شرطه وغايته ، فالتعبير عن التجربة الشعرية هو رسم صورة لفظية موحية مثيرة للانفعال الوجداني في نفوس الآخرين ، وهذا شرط العمل الادبي وغايته وبه يتم وجوده ويستحق صفتيه .

ليست غاية العمل الادبي اذن ان يعطينا حقائق عقلية ولا قضايا فلسفية ولا شيئا من هذا القبيل ، كما انه ليس من غايته ان يحقق لنا اغراضا اخرى خارجة عن ذات التجارب الشعرية ، كان يحثنا مباشرة على الفضيلة وينهانا عن الرذيلة وان كانت هذه الغايات تتحقق عادة نتيجة لانفعالنا بالعمل الادبي ، ولهذا يجب علينا ان نفرق بين الاغراض المقصودة والنتائج التبعية فالانفعال وحده هو غاية كل عمل ادبي ، اما آثاره الخلقية او الاجتماعية فنتيجة للانفعال قد تقع او لا تقع ، ولا علاقة لها بحكمنا على قيمة العمل الادبية ، وليس معنى هذا ان العمل الادبي لا غاية له ، فالواقع انه هو غاية في ذاته ، لانه

ضمن شروط خاصة . قلنا ان النقد عند العرب بصفتها الذوقية كان ملازما للشعر ، غير ان النقد الذي يقوم على منهج تدعيمه اسس نظرية او تطبيقية ويتناول بالدرس مدارس ادبية او شعراء لم تظهر بواكيره الا في القرن الثالث الهجري وما بعد حيث ألف ابن سلام كتابه « طبقات الشعراء » . اما ما يثار من مشاكل حول النقد العربي ، فسببه سيطرة أرسطو على العقل البشري قرونا طويلة ، مما ثبت في النفوس النزعة التقريرية التي تستند الى اصول المنطق فتتخذ من التقسيم أساسا للمعرفة ، وهذا ما دعا بعضهم للتساؤل عن منحنى النقد عندما يكون ابتداء من القرن الثالث : أهو عربي النزعة ام اغريقي ؟ وراوا فيه تيارين مختلفين : تيار قدامة بن جعفر الذي حاول وضع علم للشعر وعلم للنثر يقومان على الفروق الشكلية التي مكن لها أرسطو بمنطقه في كل ميادين المعرفة ، وتيار أدباء العرب الذين صمدوا لذلك المذهب فنحوه عن الادب ونقد الادب ، بحيث لم يكن له كبير اثر لديهم ، وانما اثر قدامة وأرسطو بخطابته وشعره ومنطقه بأكمله في نشأة علوم اللغة وبخاصة البلاغة التي هي من أدوات النقد كلها ولكنها ليست اياه .

والذي حدث عند العرب تاريخيا هو ان النقد قد تأثر في منهجه بالعقلية الجديدة التي كونتها فلسفة اليونان والتي اتخذها المعتزلة وعلماء الكلام أساسا لمجادلاتهم في التوحيد والفقه ، وهذا ما يفسر تغير النقد من نقد ذوقي غير مسبب يقف عند الجزئيات ويقفز الى تعميمات خاطئة تجعل من شاعر أشعر الناس لبيت قاله ، الى نقد ذوقي مسبب يحاول ان يقصر احكامه على الجزئية التي ينظر فيها ، فان سعى الى تعميم لجأ الى الاستقصاء واحتاط في الحكم على نحو ما نرى عند الأمدي في كتابه « الموازنة بين الطائيين » .

وتنتهي بنا النظرة التاريخية الى التمييز بين النقد الادبي والتاريخ الادبي . فان النقد سابق للتاريخ عند العرب وأساس له ، واذا صح « ان الادب هو كل المؤلفات التي تكتب لكافة المثقفين لتثير لديهم بفضل خصائص صياقتها صورا خيالية او انفعالات شعورية او احساسات فنية » بينما تكون غاية النقد اظهار خصائص تلك المؤلفات . اما التاريخ الادبي فيجمع تلك المؤلفات تبعا لما بينها من وشائج في الموضوع والصياغة ، وعلى هذا يدرس النقد رثاء المهلهل لاخته كليب والخنساء لصخر وابن الرومي لابنه والمتنبى لاخت سيف الدولة كلا منهم منفردا ، ثم يأتي تاريخ الادب فيؤرخ للمراتي عند العرب فيكون عمله تاريخا لفن ادبي .

ويدرس النقد غزل جميل وكثير أو غزل العرجي وعمر بن أبي ربيعة ، ويأتي التاريخ الادبي فيؤرخ للنسيب العذري أو لغزل اللذة الحسية ويكون عمله تاريخا لتيسار فني أخلاقي .

والتاريخ يؤيد نفس الحقيقة ، فالنقد الادبي سابق

عند العرب للتاريخ الادبي بل هو اساسه الجوهرى ، وهذا يبدو واضحا في كتاب طبقات الشعراء لابن سلام ، وذلك لما هو واضح في منهج تبويبه للادب ومن اتخاذ أحكام النقد كتقسيم الشعراء وفقا لمبدأ الزمان والمكان والمميزات الفنية . ولقد فطن ابن سلام الى كثير من الشروط التي يجب ان تتوفر في الناقد والنقد ، ومنها الدربة والممارسة وتحقيق النصوص وتفسير الظواهر الادبية كما انه وضع اسسا للمفاضلة بين الشعراء . وظهور ابن قتيبة في نفس القرن لا يغير شيئا من مفهوم النقد عند ابن سلام ، ذلك لان قتيبة قد تناول في كتابه « الشعر والشعراء » مسائل عامة محاولا ان يضع لها مبادئ ، واكتفى بسرد سير الشعراء ونقد بعض اشعارهم على غير منهج واضح كالذي ساعد على خلقه ابن المعتز في كتابه البديع حيث أرسى دعامة من دعائم النقد المنهجي بتحديد خصائص مذهب البديع ، والظاهرة التي سادت عند اصحاب مذهب البديع لا تشبه في اي صورة مذهب شينيه الذي ظهر في القرن الثامن عشر والذي دعا الى تجديد الشعر الفرنسي ، فقال شينيه بيتته المشهور « لنقل افكارا جديدة في صياغة قديمة » ، فأصحاب مذهب البديع لم يقولوا افكارا جديدة في صياغة قديمة ، بل حاولوا بوجه عام ان يقولوا الافكار القديمة في صياغة جديدة ، وبخاصة عند أبي تمام الذي لم يكذب يجدد شيئا في موضوعات الشعر وانما تجددت المعاني في القرن الرابع والخامس عند المتنبى وأبي العلاء .

ولقد افاد قدامة بن جعفر من الثقافة اليونانية ومما كتب أرسططاليس في الشعر والخطابة ، فألف « نقد الشعر » و « نقد النثر » وانبعث النقاد يوازنون ويقاربون لابن المحدثين والقدماء بل بين المحدثين أنفسهم فلاحظوا انهم ينقسمون الى مجددين ومحافظين واتخذوا ابا تمام رمزا للجديد والبحري رمزا للقديم ، واقاموا بين المنهجين المتنافرين مقارنة واسعة نهض بها الأمدي في كتابه « الموازنة بين أبي تمام والبحري » ثم نظروا فراوا المتنبى يتخذ لنفسه اسلوبا جديدا لا يقوم على القديم كما يتصوره البحري ولا على الجديد كما يتصوره ابو تمام فكان ان كتب علي بن عبد العزيز الجرجاني دراسته « الوساطة بين المتنبى وخصومه » .

وكانت ابحاث الاعجاز القرآني تنمو أثناء ذلك وتنمو معها دراسات البيان فجمع الامام عبد القاهر الجرجاني هذه الدراسات وأخضعها لضرب من التفكير العقلي الفلسفي ضمنها كتابه « دلائل الاعجاز » ، وتقف هذه الحركة الدافعة بعد ذلك ، ولم يعد هناك نقاد يبحثون بحثا دقيقا في المذاهب الادبية او في شؤون البلاغة ، وكان عمل النقاد الذين اتوا بعد ذلك كابن رشيق وابن الاثير والسكاكي والخطيب القزويني ينحصر في تلخيص نظريات النقاد القدماء او تنسيقها .

هذه هي صورة النقد العربي في عصوره الماضية ،

خصائص جيل أو أمة في آدابها ، فاننا نصل الى المنهج التاريخي .

٣ - المنهج النفسي : العنصر النفسي أصيل بارز في العمل الادبي ، واذا نظرنا الى صميم ال اثر الادبي ، استطعنا ان نلمس العنصر النفسي في كل مراحل له لان العمل الادبي هو استجابة معينة لمؤثرات خاصة ، وهو بهذا عمل صادر عن مجموعة القوى النفسية ونشاط ممثل للحياة النفسية وهو لذلك يستدعي استجابة معينة في نفوس الآخرين ، فالخصائص الشعورية مسألة نفسية بحثة .

والناقد الذي يتبع المنهج النفسي يرى نفسه امام تساؤلات لا بد له من دراستها والاجابة عليها .

كيف تتم عملية الخلق الادبي ، وما هي طبيعته من الوجهة النفسية والشعورية ، وما هي دلالة العمل الادبي على نفسية صاحبه ، وكيف يتأثر الآخرون بالعمل الادبي عند مطالعته ؟ ان استطاع ان يجيب على هذه الاسئلة سار نقده وفق المنهج النفسي .

والمناهج بصفة عامة في النقد تصلح وتفيد حين تتخذ منارات ومعالم ، ولكنها تفسد وتضر اذا جعلت قيودا وحدودا ، شأنها في هذا شأن المدارس في الادب ذاته فكل قالب هو قيد للابداع .

ولقد سلك النقد العربي الحديث في احيان كثيرة طريق المنهج المتكامل الذي يجمع بين المناهج الثلاثة السابقة ، ونستطيع ان نرى امثلة لهذا في كتابي الدكتور طه حسين عن المعري وفي كتبه عن المتنبي وحديث الاربعاء ، كما نرى امثلة ذلك في كتب العقاد عن ابن الرومي وشاعر الغزل وجميل بثينة .

ان المنهج المتكامل لا يعتبر النتاج الفني افرازا للبيئة العامة ولا يحتم عليه كذلك ان يحصر نفسه في مطالب جيل من الناس ، فالاديب في عصر من العصور قد يعبر عن اشواق انسانية للجنس البشري كله ولمشكلات هذا الجنس الخالدة التي لا تتعلق بوضع اجتماعي قائم ، انما تتعلق بموقف الانسانية كلها من هذا الكون ومشكلاته كالغيب والقدر والضمير والشوق والتلهف للقاء .

وهذه كلها لا تتعلق بزمان ولا بيئة ولا عوازل تاريخية ولم يكن ابن الرومي يعبر عن ذاته وانما عن موقف انساني خالد عندما يقول :

الا من يريني غايبي قبل مذهبي ومن اين والغايات بعد المذاهب

سليم زهدي

اللاذقية

طبعت على مطابع :

دار الغد للطباعة والنشر

شارع سوريا - بناية بردويل

بيروت (لبنان)

مضرت : ٢٢٩٢١

ينشأ ساذجا ثم يتطور تطورا حيا ، ولهذا فان اي بحث في مفهوم النقد الادبي الحديث لا بد له من دراسة النظريات والاساليب النقدية التي اتينا على ذكرها ، لان النقد الحديث اصل اصيل من النقد الذي كان في القرن الثالث والرابع الهجري . وما النقد في ادبنا العربي الا امتداد متطور للنقد في عصوره الماضية مع ملاحظة ان النقد في النهضة الادبية الحديثة قد خضع لمفهوم جديد املته الحياة الجديدة وفرضه الادب الجديد الذي صور هذه النهضة ورسم آمالها وآلامها .

ولقد تعددت مذاهب النقد الادبي الحديث مع تعدد المذاهب الادبية ، فمن النقاد من يرى اليوم ان النقد يجب ان يكون موضوعيا ، وهؤلاء هم اصحاب النزعة العلمية ، وهي نزعة صادقة ولكنها قد تقودنا الى مفهوم خاطيء للادب ، فالادب في الواقع تعبير عن تجربة شعورية اساسها الوجدان ، وهذه التجارب لا يمكن ان تخضع لميزان الموضوعية البحتة دون اشراك عامل الذاتية والعاطفة والذوق . وفي الحق ان النقد الصحيح يجب ان يخضع لمناهج الموضوعية دون ان يغفل العامل الذاتي ، فالنقد الذوقي كما قلنا نقد مشروع يعترف به النقاد امثال لانسون وأبركرومبي ، وهذه هي نفس الحقيقة التي ادركها اكثر النقاد في ادبنا الحديث .

قلنا في بدء هذا البحث ان غاية النقد الادبي ووظيفته تتلخص في :

١ - تقويم العمل الادبي .

٢ - تعيين مكانه في خط سير الادب .

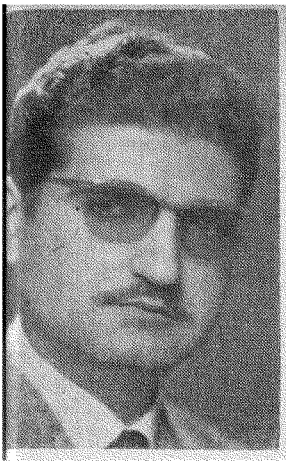
٣ - تحديد مدى تأثير العمل الادبي بالمحيط ومدى تأثيره فيه .

٤ - تصوير سمات صاحبه من خلال اعماله .

فاذا كانت هذه هي وظائف النقد الادبي وغاياته فما هي المناهج التي تكفل لنا تحقيق هذه الغايات ؟

١ - المنهج الفني : وهو ان نواجه ال اثر الادبي بالقواعد والاصول الفنية المباشرة فننظر في نوعه اقصيدة هو ام رواية ام خاطرة ام مقال ام بحث ثم ننظر في قيمه الشعورية وقيمه التعبيرية ومدى ما تنطبق على الاصول الفنية ، وفي حدود هذا المنهج نملك ان نواجه العمل الادبي فنحكم عليه حكما تقريريا قائما على دعائمين : الاولى تأثرنا الذاتي بهذا النص ، ذلك التأثير المنبعث من ذوقنا الخاص وتجاربنا الشعورية والفنية السابقة ، والثانية نظرنا الموضوعية على قدر الامكان الى القيم الشعورية والتعبيرية الكامنة في هذا العمل .

٢ - المنهج التاريخي : اما اذا رغبت في ان ندرس مدى تأثير العمل الادبي او صاحبه بالوسط ومدى تأثيره فيه اورغبنا في دراسة الاطوار التي مر بها فن من فنون الادب او لون من ألوانه او في معرفة مجموعة الآراء التي ابدت في عمل ادبي او في صاحبه لنستدل منها على لون التفكير السائد في عصر من العصور ، او اذا حاولنا ان نجمع



قصيدة النثر، الكلمة المرندة، الإنسان... «نسيب الرخام والشمس»

بقيم هاني صعب

وبعد ، فاذا كان بودلير تابعا ، فأية شمة تفلجت علي أجبن
اولئك الثلاثة ؟
في رسالة بودلير الى صديقه ، يرجع ميلاد هذا النموذج المسيطر
الى مخالطة المدن الكبرى ، وتشابك علاقاتها التي لا يظالها حصر .
ويحتطب آخرون الجنود في أرض الطقوس المزروعة بالزمامير
والزباحات .

واخرون يذهبون الى ان ذلك العصر ، وكان مرمى لبضع مجموعات
من المنتجات الشعرية الاجنبية ، ظهرت بحجة الترجمة ، في ثياب
قصائد النثر . وراحت تتعري على مرأى من شيق المثقفين . فمجموعة
« قصائد وأغان شعبية من ألمانيا » على الاخص ، الصادرة عام ١٨٤١ ،
كان لها في وسطهم ، حماس اذن لاظفر نغم ، وعطش خلق الى رؤية
خابية .

قد تتراشق الافواه حول المنابع . وانما الحكم الذي لا ينوشه
ضرس جدل ، هو ان بودلير كان المكهرب الواعي الاول لشريط الانطلاقة
الحديثة . فان يكن « برتران » قد حبل ذهنه انفاقا ، فان بودلير
قد اقبل على عمله عن سابق تصور وتصميم في لغة القانون .

هذا في فرنسا . واما عندنا فآين اللقاح المثر ؟
انه لا يختلف كثيرا عما هناك . الا اني احصره في الترجمة
والاطلاع المباشر ، واستبعد العوامل الاخرى .

وثمة لقاح عندنا يجيء في الدرجة الثانية . هو بعض آتسار
جيران خليل جيران وميخائيل نعيمة في تاملاتهما المجنحة (١) .
والاهم في الواقع . هو ترمودنا اخيرا على البيت الكلاسيكي .
ورفضنا لكل قيد او قاعدة مومياء . واتساع مفهوم كلمة « شعير »
التي لم تعد تعرف بالوزن والقافية والا فهي نشر . واطراحنا للمقام
التي تردد مثل هذه التفانيات :

« ان غناء البلبل قصيدة شعر ، وغناء الاوزة قصيدة نثر »

(اوسكار وايلد)

« النثر انساني والنظم الهني »

(بول سوداي)

« النثر لا يوجد ، فحيث الجهد في الاسلوب ، هناك النظم »

(مالارمي)

لم يبق للنظاميين التقليديين كسرة مجد . لقد هوت سدة العرش
من تحت « اقفيتهم المزقة » ، وتحطم الفخار المكس على رفوفهم .
« الآلهة ذاتها تموت . ولكن الاشعار السامية تظل اقوى من
الفلز » (٢) ، « يهتف « تيوفيل جوتييه » .

اذن . ما الذي يرجح قصيدة نظم على قصيدة نظم ومن ذات
الوزن ، ان لم تكن تلك الرقية الخفية الشمة التي اسمها « الشعر » .
تلك الرقية التي ما مرت بانملة على ساق كلمة ، الا وزعتها في نهدي

(١) لن اطلل البحث هنا ، اذ القصد من هذا التمهيد ، هو ان اعرف
القارئ باختصار بقصيدة النثر الجديدة على ادبنا ، كسي
يتمكن من متابعة الاحكام التي ساطلقها على « نسيب الرخام
والشمس » .

(٢) سبيكة من النحاس والتصدير .

« ان شأني في النقد اذا ما حاولتته ،
كفمك اصيحا من ظما في بركة شمس ،
او كارتكاض نحلة على منزلق ورد . فالتعاطف
عندي وحده احتمال نقد ، اذ قلما اختزن
سحابة جوفاء في يدي ، او اظن في
خضرة طحلب . »

هـ . ص .

— ١ —

« صديقي العزيز . لك عندي اعتراف صغير . وهو اني بعد قرائتي
للمرة العشرين على الاقل ، للكتاب « نسيب الرخام والشمس »
لـ « ألويسيوس برتران »
Aloysius Bertrand
(كتاب انت وانا نعرفه ، ويعرفه بعض اصدقائنا ، ليس له ملء
الحق بلقب ممتاز ؟) جاءتني الفكرة بان احاول شيئا من هذا النوع .
وان اتناول وصف الحياة المعاصرة ، او بالاحرى ، وصف حياة معاصرة
واكثر تجريدا ، بالطريقة التي تناول بها تصوير الحياة القديمة الممتنة
بفسرابة .

« فمن منا لم يحلم في ايام طموحه ، بمعجزة نثر شعري ، موسق
من غير وزن ولا قافية . نثر طبع قليل العثار ، يوافق حركات النفس
الفنائية ، وتموجات الحلم ، وفقرات الضمير ؟ »

هذا مما قاله « بودلير » لصديقه « ارسين هوسي » في رسالة
صدر بها مجموعة قصائده النثرية . وكأنه بهكذا الاعتراف ، يشق
اهدابنا على اول رصد لنموذج ، يعده بعضهم اليوم ، كأميز واسطة
للتعبير عن جيلنا بين احتفال الشعر التقليدي الرتيب وحيرة الشعر
الححر .

على ان النقاد يلحقون ببرتران اسمين آخرين لا يجهلها بودلير ،
هما : « لوفيفر - دوميه » Lefèvre-Deumier صاحب « كتاب
المنزلة » (١) . و « موريس دي جيران » Maurice de Guérin
صاحب قصيدة « القنطورس » (٢) النثرية ، المنشورة عام ١٨٤٠
في مجلة La Revue de Deux-Mondes ، وعدة رسائل
اخرى حازت على تقدير سانت بوف ، يمكن ان نقتطع منها قصائد
نثرية (٣) شبيهة بأسمى ما عند البحريين الانكليز (٤) من خيالات .
وبدلون على ذلك ، بأن نية بودلير كانت تميل اولا الى تسمية
كتابه بعنوان « المنزلة الوحيد » فوق ما استعاره من عناوين لقصائد
كالرأة ، الجسر والساعة

(١) مجموعة قصائد نثرية .

(٢) حيوان خرافي نصفه الاعلى انسان والنصف الاسفل حصان .

(٣) لسوء فهم حدود القصيدة في القرن الثامن عشر ، كانوا

يطلقون اسم قصيدة على كل عمل ذي بناء قوي ، قادر على ان
يفتن الخيال والاذن بجوه الشعري والموسيقي .

(٤) نسبة لحقت بعض الشعراء الانكليز الذين عاشوا او ترددوا الى
مقاطعة البحيرات في شمالي - غربي انكلترا وامتازوا بوصفهم
للطبيعة والحياة العادية . من أهمهم : وردزوث ، كولردج وسوذي .

و « تشيد الرخام والشمس » ، هذا العطاء الخصب ، يقتات من شيتية قصيدة النثر بمقدار . كل قطعة فيه الا القليل القليل ، عالم مفلق على نفسه ، وكذلة مشعة محملة في حجم صغير بالمسافات الايحائية .

تعفية فنية جديدة ، تحبس الزمن في نسق ايقاعي خاص، لتسلمه الى زمن متفهم معقول ، قد انقذ من الجري المتصل في الصيرورة ، ودحرج في اللازمية « كلا لا تدريجيا » . فالنهاية على مستوى البداية ذاته في القصيدة . والجمل تلف في دائرة ، تتناظر وتجهد في ادھاشنا واذقنا غفلة الزمن وادراجه .

فان تطف ريشتك في محبرة الازل ، وتخرج على اطرافها التاريخ المتعاقب مخثرا في اشكال متحركة في اللازمية كما الموسيقى ، ذاك هو التخيم الصوان للقصيدة بفرعها الوزني والنثري بالاخص .

ويلفك « تشيد الرخام والشمس » ابدا بعيون اربع من اي شبك تطل عليه . لقد قسم نقولا قربان قصيدته مثل بعض رفاقه الغربيين في النوع ، الى مقاطع متساوية ، يفصلها بياض او « حالات صمت » تخلق نفما وترفع « قاعدة روحية » للقصيدة ، وتوسيع للايعاءات في كل مقطع ان تتناول موبجاناتها وتندري في داخلنا .

وهو كرفاقه الغربيين في النوع ايضا ، قد ادخل التقفية احيانا والتكرار والترديد بصور مختلفة او بكلمات وعبارات في اول المقطع او اخره . مما اعان الفكرة الشعرية على ان تلف على ذاتها ، مشيرة بذلك الانفعال الدوري لدائرة مغلقة :

« وظل في فؤادي بلد عريش يتعري ، وحغل خريفي الثمر ، وسرب طاووس بلا ريش ! وظل في فؤادي خليج بلا قمر ! امي ايا جميلة الدار ، كنت قارة الزهر ، وكنت خليج النار ، فمن صيرك مقبرة الثلج يا امي ؟ وظل في فؤادي خليج بلا قمر . » من (جسد وغاية رياحين)

ان نقولا قربان ، اذ ترمد على قواعد الشعر المعاصرة ، شيد له مقصورة فردية صريحة تخبيء فوضى ساخطة ، تريد ان تصنع عالما ثانية على هوى منها. وان تقيم النظام الذي تريد ازاء النظام

الذي يوجد . حتى انه قد اتبع في غير مكان ، طريقا في عنونة قصائده ، توهك ببعدها عن المحتوى لتقريب الى صواها بامعان من روية . فهو في « أرغن الصمت » يكور في جفنيك فتاة تتحدث الى امها عن احلامها الكبيرة . ويمر العنوان على لسانها :

« ولكني ساهب جسدي الى رجل تكثر المجاذيف في عينيه ، ويكون جسده كارغن الصمت » .

وتعيد النظرة فتجد ان أرغن الصمت لم يكن ذلك الرجل البطولي المتناول كالصمت وحسب . بل ان تلك الفتاة تحمله في بدننا ايضا ولا تدري . كانت كاللارد ، والمارد يحب كمارد ، وحب المارد لا يقدر حتى على ان يدفن في البيت ذي السوسن المائج ، كما يقول ناظم حكمت .

وهو في « دبكة وخيل عربية » يفيد من المعنى الوريثي ، اظن ، لهاتين اللفظتين . فالخيل معقود في نواصيه الخير . واما الدبكة فلا تزال في سحر من نفثات مارس المحقق في اذني خادمه «الليكترون» ابها الاول . اذ صرخ به : اذهب اذن ، فلن نطعم عينك غمض الفجر ابدا ، وستفيق قبل الجميع لتصبح في الثامن : الا هبوا ايها الفعاة ، فها أبوللو يجر عربة الشمس .

فانت ان لم تقم المجالات الماورائية للفظه عند نقولا قربان تتهمة

نجمة سوداء كانت مع الخليل او ضده ؟

وما الذي يشيل في عينك قصيدة لم تعبأ في سلك ، فتصيح : هذا شعر . ويخفض قصيدة منظومة ، فتصيح : هذا نظم ، نظم . برغم من ايقاعها المطرب الى حد التمل ؟!! .

نعم ، قد يزيد النظم من جمال الجملة الشعرية . ولكنه ليس مرادفا لكلمة « شعر » تبعا للعادة ، ولا نافيا لها في سواه .

نتيجة عدل في نظري ، أسوقها في زحمة ابواق العاوية حتى في وجه الوزن الحر ، لقصورها عن اللعب بمفاتيحه .

ان قصيدة النثر حاجة خلق مدنية . وليست نقضا او الفاء كذا يظن البعض . فالحاجة لا تلغي الحاجة . وماكس جاكوب ، وبول ايلوار ، وريفردي ، ورينيه شار ، وهنري ميشو مثلا ، لم يلتجئوا الى هذا اللون عن عجز . بل عن ضرورة لابداع لغة شعرية جديدة في المدنية الجديدة . وعن تشوف الى تسمير الحرية الانسانية على لوحة المدى . وبرهاني ، هو انهم يأكلون من ثمار الشجرتين حسب قابليتهم .

ولم أبعد ، ونقولا قربان صاحب « تشيد الرخام والشمس » يعطيني ايضا المثل الاقرب على ذلك .

أما اذا قيل لي : هوذا سان - جون بيرس كالسد العظيم بقصائده النثرية المحاض ، فأجيب بان هذا الشاعر قد هرب من قيود ، ليزج نفسه في قيود اشد ، وأنظمة وهندسة وتكتيك اغرب جعلته خارج زمنه . والان ما هي قصيدة النثر ؟ (١)

- هي كل ما نريد (فرنان ديفوار)
- انها لا تحدد (اندريه مورا)

- هي ان تحرك حول فكرة ، أضواء النفس المختلفة ، على مسافة مقصودة ، بواسطة جمال مقطعة الى فقر ، تسمح للشاعر ان يظهر بهيئة قطع شاملة وموجزة ، مثل تلك الايقاعات المباشرة للفكر المنسقة في العروض . (مالارميه)

- هي كل نثر في اطار محدود ، يلف فكرة ، صورة شعرية اصلا ، بأسلوب مباشر ووجيز اختياري . (جاستون بيكار)

- هي قطعة من نثر مأسورة بكفاية ، متحدة ومشدودة الى ذاتها ككتلة بلور تلعب فيها مئة انعكاسات مختلفة . (جالو)

نحانة يسيرة ما ترى ، من جدار التحديد لقصيدة النثر . الا انها تفي لتشكل في دربنا ركانزها الثلاث التالية التي انتزعتها « سوزان برنار » مؤلفة الكتاب الضخم

Le Poème en Prose من حزمة أضواء وهي :

- الإيجاز او الحصر
- الثقل
- المجانية (٢)

(١) كثيرون يخلطون بينها وبين الشعر المنثور . ان هذا الاخير مشتق من الشعر الحر ومقلد له . في حال ان قصيدة النثر تقف كتعفية فعلية مستقلة وكجوهر غنائي وفقا لاصول صارمة كما الشعر الموزون . وانما عرضية لم يملها الاستعمال .

(٢) على قصيدة النثر ان تشغل كل عنصر من داخلها او خارجها في اهداف شعرية بحتة . اي ان لا تنبسط كما الاسلوب النثري الوصفي او القصصي الروائي في تتابع الاعمال والانتكار . بل ان تعرض ذاتها ككتلة لا زمنية . والا انغمست في النثرية الخشبية الصدى .

بالجنوح ، وتروح كما قد تفعل هنا ، باعتبار « دبكة وخيل عربية » جزءا من كل ورد في القطع الأخير :
« ويقدم فلاحو النيل لفلاحي الارز دبكة وخيلا عربية وعلمها للجمهورية مطرزا عليه شجرة الحرية » .
في حين انها رمز لليقظة الدائمة التي نشد ، والخير الدائم الذي نستشرف ، وكان صوت دبكة يهدر ، وكرخيول تحفر على جبين كل كوكب :

« - لن تكون ارضنا بستانا للحديد ولحم الاطفال ، انها بستان الكرم والزيتون ، والشفاة التي تبارك الانسان .
- ولن نجعل انهارنا مدنسة الضفاف ، ولا شعر نساءنا كفضا لاجساد الجنود ، بل لصنع السفن المحملة بالخمر والموسيقى .
- والى الابد فليعاق مرفانا جسد الشمس ، لان الفجر مطبل علينا بين جبلين شاهقين » .
بمثل هذه المجالات - المفاتيح تمنحك نفسها تلك « الدينامية المنفجرة » للغة « النشيد » . اذ ان المضمون متصل بها بوحدة الجوهر . فالكلمات التي تشكل القصيدة لا تفتح من معناها الواضح ، وانما من جميع كثافتها العنصرية ومن علاقات بعضها ببعض .

- ج -

كانوا في القديم حين ينظرون ، باتون بكيش او بغيره من البهائم . ثم يضع كل يده عليه ، مفرغا دنسه ، ثم يسرون به الى المحرفة . (راجع اللاويين - التوراة)
بهكذا عقيدة ، يفرز صاحب « النشيد » هديه في عرق الكلمة ساكبا فيها « اعصابه ودمه ، وطافاته العقلية والنفسية » ثم يفصده ليشل حلا من الهوائف الهاربة المفطنة .
الكلمات - هنا - انتهت من اللعب ، الكلمات تتحاب على حذر تعبير « اندريه برينون » في « الخطي الضائعة » .
الكلمات - هنا - وهذا ما علينا ان نعزمه في القصيدة خاصة ، تتعكس حتى تظهر كما لو فقدت لونها الذاتي ، برأي « المارمييه » في « حديث عن الشعر » .
سوى انها - هنا - تختلف نوعا عما هي عند الرمزيين الذين سجنوها آونة في طلمس بارد ، وعما هي عند السرياليين الذين بدل ان يطوعوها بهارة لتبدع صلات جديدة ، خضعوا لها ولقواها الكائمة ، وتركوها تتجاذب وتتجمع في صف غير اعتيادي ، قادها الى العبثية .

ان للكلمة في « النشيد » نكهة مميزة ، اكتسبت قيمتها من هضم الشاعر لزيج من المفاهيم .
ولعل من اكثر ما تصادف ، كلمة « اخضر » التي تعني الفرخ والامل والبعث والنضارة .

« الى الذين اشتبهوا رائحة الرماد الاخضر .
- ويهرق على الدرب الصياح (اي الديك) وكأنه لم يولد من مجموع احلامنا الخضر .
- ولد اليوم عندنا مسيح جديد ، عامل من العمال الطبيين ، له عينان كزنبقتين خضراوين .
- واصوات في الغاب ، صوت فأس مزنة بذرار ، وتاكل من كف ومن كتف ومن عري الشماع ، وتفيق مع الذئاب والقطيع والضباب ومع الربيع في مقالع الحجر الاخضر .

حتى طائر « الفينيق » يتدفأ بخيوطها :
« ويحترق على شفتيه الطائر الاخضر ، طائر الحب الذي يحيا من الرماد » .
كان الشاعر يغني لهذا اللون بلسان غارسيا لوركا في « اغان عجيبة » :

« ايتها الخضرة ، انت التي احبك ايتها الخضرة
يا خضرة الريح وخضرة الاغصان

الحصان في الجبل
والزورق في البحر
وشريط ظل على قوامها
وهي تحلم على شرفتها
بخضرة وجه وخضرة شعر
واحداق من معدن بارد
ايتها الخضرة انت التي احبك ايتها الخضرة » .
وباتيك نداء كلمة « الشمس » وسع حنجرة « النشيد »
هذا النداء يخبرنا عنه « رامبو » في هذه الابيات :
« الشمس ينبوع الحنان والحياة
تسكب الحب المحرق على الارض المحرومة
واذ نرقد في الوادي ، نحس
بان الارض مراقة وتزخر بالدم ،
وبان صدرها الرطب ، وقد شالت به نفس حارة
هو حب كالله ، وجسد كالرأة » .

ولكن « الرخام » ذاك الجسد ذا « الوجوه الشبيهة بالاهلّة الناقصة ، والعيون المشقوقة مساكب للحنن ، والشفاة التي مسانت عليها انفاس القمر . الرخام البائع دمه وعرقه بالزاد ، والسافوف كاوراق الخريف ، والسكان الفرف الصغيرة ، ذات الحجار التي يعب منها البرد كما يعب من النبع طير البجع ، والذي يتطلع الى الشمس في مرآة مكسورة فاذا هي فتدليل خريفي مكسور » . اقول ولكون « الرخام » يكاد يرفع دفتي « النشيد » على منكبيه اللذين يعظمسان الى ان يصبحا خبزا للنسور :

« ايها العمال انتم خبز النسور ، واتعابكم هي العروق الشافرة في رخام المدينة . ولو لم تسكبوا رخامكم في شفاة الآلهة المفطرسين ، لما عاش منهم صعلوك واحد . فليفسلن اقدامكم نهر البنفسج ، وفي مطلع التشارين الحمر فلتمسحن جباهكم بالخمر ! »
ومما تصادفه غير مرة ايضا كلمة « القمح » التي فطر الشاعر بها اصداء كثيرة ، جعلها في قصيدته « موسم القمح والاقمار » .
وكلمة « النحاس التي تعني الفراغ والجذب تارة كما في :
« الى الذين ما امرع البنفسج في احداقهم ، بل كانوا من حصادي النحاس والصمت » .

وطورا الاناشيد والخصب والعافية كما في :
« انا الشرق صناجتي الفرخ ، ونحاسي في مآقي الاطفال .
- ولي دعاء بآسيا وبافريقيا دعاء : بان ادفن جباه الفاتحين وكرابيج المستعمرين ، لكي يولد النحاس والقمح في قلوب الفقراء .
وكلمة « الرماد » التي تعني المرض والحزن في :
« ويظل بيتنا مرساة في خليج البرد ... وجرحا ينز بالرماد والفلق المصفر .

« هذا الفقير الذي ازدهر في عينيه ضحك الغربان ، ونجمه في حنجرتة رماد الخريف » .

وتعني المحرقة ورائحة الموت او التقاليد العفنة في :
« الفراغ الذي ازدهر رمادا على شفاة رجال الدين »
وتعني القساوة ويباس العاطفة في « يوميات شيخ جوعان » :
« ثم غابة من ظلال الناس ، راحت تصطك بها قدمي على قارة الطريق ! ظلال بلا غفران ! مآقيها مملوءة بالماج والرماد » .
وتعني الفرخ والخير في :

« الى الذين اشتبهوا رائحة الرماد الاخضر » .
اخالك لاحظت مما اوردت لك على سبيل المثال ، ان الكلمة في « النشيد » تعلق بخليط ادناس . ذاك ان الكلمة في الشعر ، وفي الشعر الحديث بالتخصيص ، لا توجد وحدها ولنفسها . بل تتشـزل في وحدة الجملة وتسترق من انعكاسات جاراتها - كما سبق وقات - التي تتصافر على حمل الدنس المتجسد اخيرا صورة سوية .
ان هذه الصورة التي تتركب من بعض كلمات أي أدناس ، هي

التي تضع يدها على الكلمة لتهنها دنسها الخاص . وكلما كانت غير مألوفة ، كلما أوسعت مرايا المسقط الذهني وأمدت النطاق الانساني بأبعاد .

ولما كان نقولا قربان شاعر صورة . فانه قد سعى الى حذفها وتطويرها ، فوق نمو تفهمه لوظيفته كشاعر حديث مسؤول .

كان في « نيسان » مجموعة قصائده الثسرية الاولى ، يخط أحيانا الصورة للصورة ، كبعض صور جماعة «هيوم» و «أزرا باوند» . او ينتجه الى الطبيعة ليصف الانسان الصرف ، والطامع في ان يقبض على النسب الصحيحة القائمة بين فكرة الانسان وفكرة الكون ، والتي يعبر عنها بواسطة الصورة .

وذلك في شعر لم يجيء تركيا فوقيا موضوعيا ، ولا مواقف عقلية او فكرية معينة بل كان كشفا لمعنى الكائنات والاشياء على الذات في حدود الممكن . او انتقالا من الواقع المحسوس الى واقع لا محسوس متصل بتجربة الشاعر الشخصية ومحيطه وانطباعاته الفولكلورية . او تشبيها معجبا من وحي الملاحظة الدقيقة .

الصورة الحسية سمة هذا الشعر .

وبما ان نقولا قربان ابن القرية فقد استعار الكثير من أجوائها وعاداتها ، متعمقا في الروح الطيبة الخيرة ، باحثا عن البزور التسيبي « يزرع من مطلعها النهار ، ويصنع الناس من قلوبها ملاعق الفضة » وتوزع العرق عبارات طاهرة » .

— د —

« انها قطع من عالم بعينه » . هذا ما لاحظته «مارسيل بروسست» في كتابه « السجينة » في لوحات « فان درمير » .

وهذا ما يمكن ان يقال عن آثار كل شاعر شرعي .

ونقولا قربان في « نشيده » ، لا يضيق بهذا الخاتم . هنالك مناخ حيوي تنفس فيه القصائد ، فتحس وانت ثقلها ، بنبرة مرنة ، او مكتومة ، ترجع دون فتور ، في صغاف نهر الامل والفرح والحرية ، ونهر الشعب .

« الى الذين اشتبهوا رائحة الرماد الاخضر » . كانت النقصرة الاولى على وتر هذا « النشيد » .

تزاوج في اللفظ ، يعود الى تأثر الشاعر بجو القرية . ففسي القرى عادة ، يستعملون الموقد والوجاق للطبخ والتدفئة . والبيت الذي يشتهي صهيل موقد ووجاق يفصان بالرماد ، بيت حجاباره تسعل على كف بومة . و « فقص ملعون » تختنق فيه الفصول ، وضحكات التراب الخضراء التي تولد مع طائر الحب الاخضر ، طائر الامل والبعث والحرية ، الذي يحيا من الرماد .

نقرة اولى ، تخزن بغنى المشاهد المتعددة للانسان الذي سيضج به « النشيد » .

فهو اما صبية تستحلف امها :

« احلفك يا امي باسم الحب ، لماذا ولدني في الظل ؟ فلكم اشعر ان جسدي ورقة يابسة على كفتي ، احلفك بالحب يا امي ، أيتها الافعى الزرقاء ، لماذا ولدني هكذا كحصاة في الصقيع ؟ ولكنني سأعيش ولاجلن جسدي هيكلا لثورة يجدف فيه جميع الصعاليك » . او كمحمود الذي كان يقف على الطريق ويده تفرع جرس الحقد : « وقف محمود يمد يده على الطريق ، والشمس جمجمة فسي كيسة . وفي عينيه عشر سنوات كفن زيتون محجل . وكان يحس عين الناس تلسع جلده كقفير النحل »

او كسائلة تهيب بمار ثري ، مفقل القلب والجيب ، ان ينقدها درهما بشكل الضحكة الحمراء ، وتروح تردد على مسمعه المحشوش بالرمال والاصداق :

« لو كان عندي ثمرة لزرت في قلبك نسواتها الحية . واذا لذعتك الشمس تعال استظل بكفي » .

او كنبى ، ابن عامل من البسطاء ، ولد :

ل « يشير بالمعطاء ، وبموت الحروف السوداء والابدي التسيبي تخنق البراعم » .

الفقراء (1) في مشاهد ، اطار هذه المجموعة ، التي تقدس هياكل الحرف الذي له رائحة الثورة والعمل . الحرف الذي يتحول الى صندل لمنسول ، ويشمل العاصفة في محجري محمود ، ويصرخ مع اصوات المناجل والماعول والفؤوس والالات : الفد ، الفد ، الفد ، للفقراء :

« وبعد ايام ستولد اقمارنا الجديدة . يوم لا يموت بلبل فسي فقص ، ولا يهدم المدفع الجدران ، ولا ينبت الفار على رفات الآخرين ، وبعد ايام ستملا مزارعنا الاقمار ، فترى عيون البائسين ، مثل عناقيد مرمز وذهب ، ضاحكة في قلال من القصب » .

ان نقولا قربان بتصويره اولئك الذين اشتبهوا رائحة الرماد الاخضر ، يقدم لنا نماذج للانسان المتمرد . الانسان الذي يقول : لا ، ويكره كل نافوس خائن ، وتندفق من قلبه شهوات الشعب ، ويحلم بالثورة وهو صبي . والذي تصطفق في جنبه نوافذ الحضارة — ما زالت —

هذه ال « لا » هي محور « النشيد » . وهي الدافعة اصلا بالشاعر الى تفجيرها زوابع نار من لحم ودم . انها تعائشه ، وتنقي على شفثيه فراشات صندوق بندورا .

قد تتحسس بعض النماذج ، واذا هي خلو منها لوهمك . والواقع انها من خلف هذا البعض .

ان قصيدة « بانعة الدجاج » مثلا ، هي لوحة قروية بسيطة هادئة النبرة قبالة اخوات لها . ولكنها تخفي نقمة مكتومة ، وقرفا مهوسا من الوضع الذي تتردى فيه البائعة ، وتطلعا الى مستقبل مجدل برائحة الرماد الاخضر من غير ما تصرح :

« عندما ربطت دجاجتي بأرجلهما وحملتها الى السوق ، شعرت بالفراغ يملا قلبي ، لانني عشت معها ، وأطعمتها على يسدي ، وفكرت بها في ليلة عرسي .

— واني أشعر كلما بعث دجاجة او ديكافضة في صدري ، ولكننا قرويون فقراء ، وسنشترى بثمرتها قميصا ولقافة لطفنا الذي سيولد على عتبة الشتاء ، وستارا لنا فذنا المكسرة الزجاج ، لئلا تطفئ ربح الشمال سراجنا ويدهمنا الثلج والمطر » .

أسطر بعثت في نفسي ما آثارته هذه الابيات لناظم حكمت من قصيدته : « البنفسجات الصهباء ، الاصدقاء الجياع ، والطفلة ذات العينين الذهبيتين » :

« وانسل الصيف من امام أنفي

زاعقا بصرخات مجنونة

دون ان اتمكن من ان اجلب لك

باقة من البنفسجات الصهباء .

ما لعمل

فالاصدقاء كانوا جياعا

فاكلنا ثمن البنفسجات » .

لقد استطاع الشاعر ، حتى اذا همس ، ان يثقلنا الى مدار الصخب ، وان يغرس في ذواتنا بطريق غير مباشرة ما غرسه مباشرة .

ان عناصر مثل القدرة التصويرية ، والدراسة الدقيقة للوحات ، والارتباط الوثيق بالارض ، وحب الانسان ، والإيمان بالكلمة المدنسة ، والروح المتمردة التي نطالها لديه . يمكنها ان تشاء في الشعر .

عناصر تدعمها أخرى أوجزتها لك ، كان لها ان تبارك ، مفارق قصائد النثر في « نشيد الرخام والشمس » .

تري ، هل هي وثبة « ايكارية » لقصيدة النثر ؟!

هاني صعب

(1) بهذا الاسم كان ينوي نقولا قربان اصدار مجموعته اولا .

بيكولوجية النقد والناقد

بقلم علي زيعور

له تلك التجارب والمواقف وذلك اللاشعور والثقافة والمفهوم ؟ طبعا ليس الانسان سجين ذاتيته ، انما الذاتية المقبولة في النقد هي تلك التي ارتضاها العقل وقبلها ، وهي في الاساس محبة وتعاطف ، فتلك هي فضيلة عملية النقد اليوم والقيمة التي على الناقد تحقيقها وتجسيدها في اعماله .

اما الناقد فانه يبدأ عمله مدفوعا بتوتر داخلي يشأ من ارادة الوصول الى الهدف الذي هو التقييم فتصادفها صعوبات الفهم وعقبات الشرح التي تعطي التوتر اندفاعه او وهنه حسب فئته . وللتخلص من هذه الحالة النفسية يبدأ البحث والتقصي . هنا اي في العقبات المذكورة يكمن سبب العشوائية الظاهرة في اعمال الكثيرين من النقاد ، فافعالهم مع شدة التوتر والقلق الناتج كما رأينا من صعوبة الفهم والشرح ، يدفعهم للبحث عن مفرج ، عن قشة يتمسكون بها لهجمة المؤلف او تكرار نقد قطعه فيأولسون ويشوهون ويفهمون على فلسفتهم .

لذلك صرح قول سارتر : « انني ما أقوله » . والناقد هو من يتجسد منه في مهاجمته لتلك الناحية دون تلك والانغصاء عن نقطة ومدح اخرى ، فتبدو نفسيته بجلاء . وقد تنخفي احيانا الا ان مشاغله بصورة عامة توجه سيره النقدي لا شعوريا او بتفكير ونية مدروسة . فينسب الاثر الكتابي الى دوافع عالية ويعطيها المعاني الاخلاقية السامية او يشرح فكرة ممتازة بنتيجة مصادفة او سبب بيولوجي مثلا او اخر منحط ...

والناقد امام النص كانه امام صاحب هذا النص شخصا ، فاما ان يرى نفسه فوق المؤلف واما على مستواه او دونه اللهم الا اللامبالاة التي يكذبها الحق والواقع . فمن ارادة الاول بمحاكمة انتاج الثاني يتولد شيء من التباعد وتعيين مستويين غير متساويين ، هذه الفجوة التي يسعى الناقد لاجتيازها لا بد ان يكون ردمها على حساب واحد من المتبارزين . فاذا رأى الناقد ضعفه تجنى محاولا التسويش اللاشعوري ، اما اذا لاحظ ضعف خصمه امام قوته سعى لظهور الحالتين بالتمسك بخناق الخصم او الشفقة عليه .

لكن القضية ليست قضية عراق ومدافعة عن النفس فقط . ان امكانية الاخلاق والمحبة اقوى او هي الوجه الثاني لنفس العملية . لقد قال باسكال بقيم القلب ، ثم كررها واوضحها ماكس شيلر والجناح الوجودي المؤمن ، وهكذا فالقول بضرورة هيمنة التعاطف والمحبة على العمل النقدي للوصول الى نتيجة بناء هو الواجب او هو المناقبة (الايتيك) Ethique التي تنبع من المعرفة الصحيحة لسيكولوجية النقد والناقد : ذلك امر معروف بان المعرفة التسامية السليمة للنفس البشرية تفود الانسان الى المستوى الاخلاقي بلا ريب .

علي زيعور

تمر عملية النقد في ثلاث مراحل اولها فهم القطعة وهو العمل الذاتي ، ثم تحليلها بحركة انسدادية متراصة ، وذلك هو العمل الموضوعي نوعا او الاجتماعي بكلمة أدق ، وتقوم المرحلة الاخيرة على تقييم البحث اي التمييز بين الفث والسمين وهو الصلة او العلاقة التي تقوم بين الناقد وموضوعه .

وفهم القطعة هو جمعها في وحدة ، اي اخذ الكثير والمتعدد في امر واحد بطرح شبكة المذهب والنظام عليها لالتقاطها والقبض عليها بالفكر والعقل . وطبيعي ان فهم الناقد للقطعة متميز عن فهم الفيزيائي للذرة مثلا ونظراته مختلفة كشرحه لها ايضا . يقول غوبلوان : « الشرح هو في معظم الاحيان معرفة الاسباب ، وسبب كلمة غامضة تجادل حولها النطقيون والماورائيون كثيرا ... » (نظام العلوم ص ٣٣) وانه لمن الكلاسيكي معاكسة الفهم بالشرح باعتبارهما عمليتان تعتمدان على الذات والاخر ، فابصال ما في النفس لفهم خيانة الذات وتشويه لكيانها الديناميكي حسب قول الكثيرين من الفلاسفة . لكن هذه التعاكسية ليست ناجحة الى حد كبير اذ تفقد حال تطبيقها التي الصمت او الاحلام ، غير ان اعتبار الشرح والفهم كقطعتين اساسيتين في عملية النقد امر بديهي وبديل التناقض بينهما يقوم التعاون في التكامل المتبادل ...

لفهم النص فهما متعمقا لا غنى عن صلة وثيقة وصداقة بين الموضوع والواضح ، صلة قريبة تقوم على الوداد والاحترام . هذه الفضيلة الضرورية هي المحبة التي تجعلنا حسب قول ماكس شيلر نافذي النظر متبصرين بجلاء ، وان عدم وجود هذه العاطفة عند الناقد هي التي تجعله يتربص بالهفوات هادما ، يفتش عن الاخطاء فينفي ويسفه ويهاجم .

ان المعرفة الصحيحة لليوب تنتج هي بدورها من التعاطف الذي نشأ عند الناقد ، فالقطعة المروضة للنقد - كائن خاص له مزاجه عيوبة - تقسم الناقد وتشرح ، وكشيء واقعي لا بد من ان تحترم وتحب . لذا تتطلب فضيلة التعاطف هذه صفات في الناقد ممتازة وغنى داخليا وثروة ثقافية اخلاقية مع ايمان بالقيم والقيمير ، مما يجعل الحكم النقدي او التقييم قريبا من القاعدة المروضة بل يصبح ذوقه هو القيم ذاتها بلا انفصال او تباعد .

وفي العودة الى علاقة الفهم بالشرح وارتباطهما المتين ، نرى هذا التفاعل بوضوح امام فلسفة افلاطون او عمانوئيل كانط مثلا ، اذ ما زالت تفهم وتفسر في كل عصر دون الوصول الى الشكل النهائي ، فالأثر الانساني كائن غني لا يجف نيره . وامام القطعة الواحدة يختلف ناقدان ولا يعطيان في كل المرات نفس الشرح والقيم اذ انهما ليسا امام شيء موضوعي ، والموضوعية في النقد كعلم انساني ضعيف وعسيرة ان لم تكن مستحيلة ، حتى اقترح البعض استبدالها بالتحيز المعقول ، فهل يستطيع الناقد مثلا ان يتخلى عن كونه ابن بيئة وطبقة



أضواء على مسرحية جديدة

«عزبة بيانوني»

بقلم الدكتور شكري فيصل

مأساة من نوع خاص ، ومؤكد ان الانسان نفسه ليس هو الذي رسم طريقها ، وانما هو القدر الذي يمثل جيل حسنين كله ، قدر هذا الجيل الذي يفادر مرحلة من مراحل تكون الامة الى مرحلة اخرى .. يفارق مرحلة من مراحل التمتع والضعف الى مرحلة جديدة من مراحل التمركز والقوة ، ويودع حياة غامضة تختلط فيها المفاهيم الى حياة اخرى واضحة ليس فيها الا مفهوم واحد هو مفهوم الحياة الفنية السليمة .

ان « حسنين » والجيل الذي يمثلته كان ضحية الحياة السياسية المتعنتة التي كانت تحياتها مصر « والاقتدار العربية الاخرى متقاربة في ذلك » بالذي اصلت من قيم ، ونشرت من مفاهيم ، وخلقت من الوان السلوك المريب الذي يحاول دائما ، وفي نفس الوقت الذي يكشف فيه عن ربه وزيفه ان يجد لهذا الزيف المبررات .

ويعيش هذا الجيل ، جيل حسنين ، هذه الحياة على انها مأساة عميقة ، لانه لا يجد الطريق السليم الذي يضع اقدامه فيه .. ان اصوات الحرية ، والجلاء ، والهزء بالاستعمار ، والايمان بان هذا الشعب اقوى من بطش المستعمر ، تصل الى اذنيه ، ولكنها لا تبلغ قلبه .. ذلك ان حب الحياة المزيفة قد طفى عليه الى حد بعيد .. وبلغ من طغيانه انه قلب القيم الحقيقية لهذه الحياة ، فجعل البناء للاجنبي بناء للوطن ، والتعمير للمصلحة المادية تمييزا لمصلحة الجماعة ، واعتبر المال وحده هو القيمة الكبرى في هذه الحياة .. وحين يكون المال وحده هو الذي يعيش في ذهنه ، فان لنا ان نتصور اية مأساة انسانية يتردى فيها الفرد ، وتتردى فيها الجماعة .

ب - مأساة « اسماعيل » :

ولم تكن مأساة واضحة في حياة حسنين ، ولكنها كانت اشد وضوحا في حياة اخيه اسماعيل .. ان اسماعيل صورة اخرى من صور هذه المأساة الضاحكة التي تثير الدمع في عينيك في اللحظات التي ترسم فيها الابتسامة على شفئك .. وفي بعض مواقف المسرحية كنت اجد دموعا كبرى في عيني ، فكنت اخنقها مرة ، وكانت تسبقني الى خدي مرة اخرى ، وكنت في كل مرة احاول ان اكنم ذلك وان احفظ هذا الانفصال المثير فيما بيني وبين نفسي .. ثم لم استطع ذلك ، فشكوت الذي انا فيه الى الصديق الكريم الذي كان الى جانبي ، فاذا هو يعاني مثل الذي اعانيه واذا هو يعيش اعماق هذه المأساة في كل بطل من أبطالها .

ومن الذي يستطيع ان ينجو من محيط المأساة ، هذا الذي وضعنا فيه « محمود السعدني » المؤلف ، وعبد الرحمن الخميسي الممثل حين مثل شخصية اسماعيل ، اخي حسنين ؟ .. ومن الذي يستطيع ان يظل بمنجاة من تأثيرها العنيف .. لم يكن وجه حسنين الدابل - النورد ، وعينه النافذتان - الناعستان ، وحركاته المضطربة - المتزنة ، لم تكن هذه شيئا امام الكلام الذي كان يجري على شفئك ، والاحواء التي كان ينشرها هذا الكلام .. ان اسماعيل عاش ثورة ١٩١٩ ، وكان خطيبا من خطبائها وبطلا من أبطالها ، قضى خمس عشرة سنة في السجن ثم خرج الى الحياة .. فلم يجد فيها ماكان يجب ان يجده .. ان خط الثورة الذي بدأ لم يتابع طريقه ، انقطع حيناً ، وانحرف حيناً ، وضل الشعب طريقه ، وبقي الانجليز في مصر يخلمون وينصبون ، ويأمرون وينهون ،

حين اعود الليلة الى غرفتي بعد هذه الساعات الثلاث التي قضيتها في مسرح معهد الموسيقى العربية اجدني مدفوعا الى ان اتحدث عن المسرحية الجديدة التي تقدمها فرقة عبد الرحمن الخميسي : مسرحية بيانوني . ولست ادري كيف انقطعت الصلة ما بيني وبين انتاج عبد الرحمن الخميسي الادبي .. ولعل اعباء العمل في الجامعة وما كانت تقتضيه من تفرغ هي التي حالت بيني وبين ان اتابع كثيرا من الانتاج الحديث الذي اود ان لانقطع عنه .

ويبدو ان الذي غاب عني من عمل « الخميسي » في الترجمة والتأليف لم يكن بسبب من انقطاعي فحسب .. ولكنه كان بسبب من انصراف « عبد الرحمن » الى اعداد فرقته وتقديم مسرحياته .

وفي ظني ان « محمود السعدني » مؤلف المسرحية و « الخميسي » ممثلها قدما ، هذا العام ، عملا بارزا في الحياة الفنية سواء في التأليف او الاخراج مع هذه الفرقة الناشئة المنطلقة .. وسيظل الذين شهدوا هذه الرواية يذكرون طويلا هذه الملهاة - المأساة التي استطاعت المسرحية ان تحكم حبكها وعرضها والنفاذ بها الى اعماق الناس .

١ - أداساة ، هذه المسرحية أم ملهاة ؟

والذين اعلنوا عن المسرحية كانوا يقولون انها « كوميديا » .. ترى ، اصحيح هذا الوصف الذي اطلق عليها ؟ .. هل كان الانسان اليفظ ، المتنع ، الذي يشهد هذه المسرحية يحيا جو الملهاة .. اكان مؤلفها او احد من مثليها حين كتبها او اخرجها يتنفس تنفس الضاحك اللاهي ؟ مامن شك في ان هنالك بعض المواقف التي تثير الضحك ، وبعض الاجوبة التي تنتزع الفهقة ، وبعض الحركات والاحداث التي تبعث على الابتسام .. ولكن ، اكان الغلاف العام للمسرحية ، والتفاصيل الجزئية الكثيرة فيها هي من هذا اللون الذي يبعث على الضحك الصافي .. ام كانت شيئا اخر مخالفا كل المخالفة ، بعيدا كل البعد ، عن الابتسام والفهقة والضحك ؟ ..

في زعمي ان الكوميديا كانت مأساة .. ان القدر الضاحك منها اما كان رداء خارجيا شفافا ، وان احدا من الذين كانوا يتابعون المسرحية واعين او غافلين ، لم يكن يضحك دائما ، وانما كان يضحك احيانا ملء شفتيه .. ذلك اننا كنا مشهودين جميعا الى مأساة عيفة هي مأساة هذه الاجيال المتلاحقة في الحياة العربية ، منذ ثورات مابعد الحرب الاولى ، وثورات فترات المعاهدات وما بعد المعاهدات حتى يوم الناس هذا .

ولكن القوة الفنية في « عزبة بيانوني » في التأليف والتمثيل ، هي التي استطاعت ان تغلف هذه المأساة ، وان تهبط بعض مواقفها بسمسة الساخر ، او تهلل الضاحك ، وان تهيل عليها بعض الالوان الزاهية هنا وهناك .. على حين يضج الجانب الاكبر منها بالسواد الكالغ ، ويبعث الاشفاق والحزن العميق .

أ - مأساة حسنين :

والحق ان شخصية حسنين في كل تطوراتها مأساة عميقة .. ولكنها

وياخذون ولا يعطون .. ولذلك لم يستطع « اسماعيل » ان يتلالم مع هذه الحياة الجديدة ، فاذا هو غارق في السكر الى شحمتي اذنيه .
 اكانت هذه هي الصورة التي ارادت المسرحية ان تعرضها لهذا الانسان ؟ .. كلا .. وانما كان ذلك هو اللون الخارجي لهذه الصورة ، رداءها الظاهر .. كان وراء هذه الصورة مأساة انسان يحترق .. تأكل الخمر كبده ولكنها تزيد من وعيه ، ومن توهجه ، ومن شدة احساسه بالحياة من حوله ، بالحياة الكريمة التي يندأ مجتمعه ، ويقتل فيها اخوه « حسنين » معاني الخير ..

ان نبرة الاحساس عند « اسماعيل » نبرة غريبة ، نبرة حارة ، دافئة ، من ارض باردة .. وعلى حين كان من المنتظر ان يمثل هذا السكران كل معاني البلاء والبلاء والقيوبة - فانه كان يمثل ، في رداء من البلاء والبلاء والقيوبة - كل معاني الوعي والتنبيه والادراك .. والجمل الحازمة القصيرة على شفثيه كانت ، في لحظاتها المناسبة ، تضع الامور في مواضعها ، وتحاول ان تعيد القيم المحطمة ، على يد اخيه وتصرفاته ، الى الاذهان والقلوب .. ان سكر « اسماعيل » هو الذي اثار الوعي ، وهذه النبرة لم تكن نبرة شيطانية ، وانما كانت نبرة ملائكية الجذور ، سماوية الساق ، في ارض طبقتها السطحية شيطانية .. ان رائحة الخمرة كانت توابك كل لحظة من لحظات حياة « اسماعيل » ولكنها كانت تحاول ان تطرد من المجتمع روائح الخبث والعفن وانضلال .. واعله من اروع ماكان في المسرحية هذه الواقف الواعية التي كشفها اسماعيل « الخميسي » بسكره ، والاضوء الذي سلطه من عينيه اللتين اطبقهما السكر ، والقوة التي كانت في ملاحظاته وتعايره على ذبول شفثيه وتراخيها .. ان سكر « اسماعيل » كان في حقيقته وعيا كاملا .. لم يستطع الجيل الجديد ممثلا بـ « ممدوح » - ابن حسنين وابن اخي اسماعيل - ان يدركه بوضوح ، ولم يستطع هو ان يعبر عنه بوضوح .. وانما امل يلجج به ، ويومئ اليه ، ويرقبه .. انه كان يحيا هذه المأساة العنيفة مأساة الخمرة ، ويجيا مأساته الكبرى : مأساة ادراك كل شيء ،

وعدم القدرة على التصريح بكل شيء .. كانت تلك مأساة الجيل الذي اشعل فتيل الوطنية .. ثم وجد انه هو نفسه من ضحاياه وان الاجنبي لم يكن وحده ضحاياه .. تلك مأساة الجيل الجديد الذي شهد مبدء الطريق الى الحرية ، والانحراف عن الطريق على يد بعض الذين قادوا معركة الحرية في شرقنا العربي

ح - ولم يكن من هذه المأساة ان يعيش مثل جيل « اسماعيل » الواعي حياة السكر والقيوبة ، فحسب .. وانما كان منها ان تكون هذه الحياة كذلك موضع الاتهام والتعنيف ، وموضع الازدراء والسخرية .. يشيرون الى رأسه الفارغ والى عقله المضطرب والى لسانه الذي لا يبين .. ويكون من هذا الاتهام ان يعجز عن الدفاع عن نفسه الا بهذه السخرية المرة التي كانت تنشال على لسانه ، وتتبدى في حركاته .

ان شخصية اسماعيل كانت تسكر وكانت تدرك انها تسكر ، وكانت تكثر من الشراب وكانت تعرف ما الذي يفودها اليه الشراب .. ولكنها كانت تفعل ذلك كله عن وعي كامل لموقفها .. كانت تعرف انها بهذه الخمرة تحاول ان تنأى عن المجتمع الذي يضج بالفساد وان تسخر منه .. وكانت في الواقع انما تتحجج عليه وتثوره به ، وتلعنه وتتأبى على العيش الطبيعي فيه .. وقد كشف اسماعيل عن ذلك ذات مرة في فورات الانفعال حين صاح في وجه اخيه : « انا باسكر عشان افوق منك »

السكر والافاقة !.. السكر من نحو ، والافاقة من نحو اخر ، هما محور هذه الشخصية التي تمثل جيلا كاملا غلبه اليأس من احيال وطننا العربي .

د - الشخصيات الأخرى : ممدوح

الشخصيات الأخرى في القصة قد لا تعبر عن المأساة هذا التعبير العميق .. هناك شخصية ممدوح الذي يمثل الجيل النقي الصافي .. انه كذلك عاش مأساة قصيرة بين حبه وبين معسكره .. ولكن هذه المأساة التي نعرفها جميعا في كثير من المسرحيات لم تكن شيئا جديدا .. بل - وأقولها منصفاً - لم تقصد المسرحية اليها .. فما كانت لها ، ولم تركز اهتمامها بها ، ولم يكن لهذه الخصومة بين المعسكر والبيت بين الذهاب الى الجبل في السويس والبقاء في بيت الخطيبة - من شأن كبير في بناء القطعة ، وفي تمثيلها كذلك .

ان ممدوح في الواقع كان في المسرحية تعبيرا عن الانتصار .. واذا كان أبوه وعمه « حسنين واسماعيل » يهآن هذه الملهة كل معالم المأساة العميقة ، كل تجاعيد الألم وسمات الحزن .. واذا كانا هما اللذين ينبضان فيها بالنعمة والاسى - فان شخصية « ممدوح » تعطي هذه المسرحية معنى الانتصار الذي يريده المؤلف والممثل للجيل الجديد .. الجيل الصافي الذي ترك الجامعة واقبل على التطوع ليحارب في جبال السويس ورمال الاسماعيلية ، والذي ادار ظهره لمنطق المفاوضة وازور عنه .. الجيل الذي لا يستطيع ان يضع في حسابه المصلحة الخاصة ممثلة في « عزبة بيانوتي » وفي اقامة الابنية وتأجيرها .. لقد ضحى ممدوح بكل الذي جنى أبوه ، بستين عاما من كده الذي كان يمكن ان ينتقل اليه سليما وان ينعم به هائسا ، لانه كان يضع مصلحة وطنه نصب عينيه ..

ان القيم الوطنية تنتصر في شخص ممدوح على كل القيم المادية الشرهة او القيم المنحرفة التي مثلها أبوه .. ويعود الحظ الوطني السليم سليما في حياة الشعب ، وتحترق عزبة بيانوتي ، ويكون احتراقها تعبيرا عن هذا الانتصار ، ويضحى جيل « ممدوح » بدمه وماله وروحه من اجل انتصار الوطن ، وتبدو الحياة من جديد في مصر ذات معنى بعد ان افقدتها سنوات الانحراف معناها الصافي ، ويتابع الشعب بعد ذلك ثوراته ، بعد ان يزيل عن ثورة ١٩١٩ اكاداس الاتربة والرمال التي انهالت فوقها فطمست ألقها ، وحجبت عن الناس انوارها الهادية .

ان فضل هذا الانتصار يعود ، في قسم كبير منه ، الى هذه الشخصية الفاتية-الحاضرة ، المخورة - الواعية ، شخصية اسماعيل .. فقد كان ، على غيوبة ، عنصر الرقابة .. وكان ، على تارجه نقطة الثقل .. وكان عنصر التنبيه اليقظ على كل مظاهر الغفلة والبلاء .

صدر حديثا

- | | | |
|------|--------------------|--------------------------------|
| ٦٠٠ | سبعون | المرحلة الثالثة لميخائيل نعيمة |
| ١٧٥٠ | علم الاقتصاد جزءان | ترجمة برهان دجاني |
| ٢٠٠ | الشاعر القروي | بقلم عبد الطيف شرارة |
| ٢٠٠ | الرصافي | » » » » |
| ٢٠٠ | ابو القاسم الشابي | » » » » |
| ١٢٠٠ | المحاسن والمساوى | للبيهقي |
| ٣٥٠ | الفرجال | طبعة جديدة لميخائيل نعيمة |

الناشر : دار صادر - دار بيروت

٢ - الاجيال الثلاثة في المسرحية

وكذلك التقى في هذه المسرحية ثلاثة اجيال . جيلان منها يمثلان المأساة ، كل منهما - حسنين واسماعيل - يمثل وجها لها .. وجيل ثالث يمثل الانتصار على المأساة وهو جيل « ممدوح » .
أ - اننا حين نضع المسرحية في نطاقها من الحركة الوطنية ومن التاريخ لهذه الحركة نستطيع ان نلمح فيها هذه الاجيال الثلاثة المتقاربة او المتعاقبة :

واحد منها هو الذي يمثل ثورة ١٩١٩ واستمساكه بقيم هذه الثورة واصراره عليها بالرغم من كل ما لقي من عذاب السجن والامه .
وواحد منها هو الذي يمثل الانحراف بثورة ١٩١٩ عن طريقها - السليم ، ويفضل عن قيمها ، ويستبدل بقيمها هذه سلما اخر مغلوبا ، في درجاته العليا ما هو أدنى ، وفي درجاته السفلى ما هو خير ..
ويحاول ان يجد لسلوكه وقيمه المبررات .

وواحد منها هو الذي يمثل الصحو الجديدة ، ويرث عن عمه - لا عن ابيه - القيم الصحيحة لثورة ١٩١٩ ويجدها في الثورة على الانجليز ومطاردتهم ، ويبدأ ايمانه من الايمان بالله والايمان بالحق والايمان بالشعب ويترك لهذا الايمان ان يسيطر عليه سيطرة كاملة ، ويقدم له زيت وقوده من دم حياته .

وهذه الاجيال الثلاثة اقتضت كذلك ، بطبيعة الحال ، انماطاً ثلاثة من السلوك ، اوجت بها الظروف التي احاطت بها .. وكان وراء هذا السلوك هذه الشخصيات المختلفة التي تحدثنا عنها .

ب - هذا اذا نحن وضعنا المسرحية في نطاقها من الحركة الوطنية .. اما حين ننظر اليها من وجهه فني فائنا نستطيع ان نؤكد الظاهرتين التاليتين :

الاولى : ان معنى « الكوميديا » لم يكن قط واضحاً في اذهان الذين افوها او في اذهان الذين مثلوها .. على النحو الذي اشرت اليه من قبل .

والثانية ان جانب المأساة في هذا العمل المسرحي كان ايجابياً .. فقد انتهى الامر الى انتصار الجيل الجديد ، جيل المثل الاعلى ، مرة على نفسه .. بالمعنى الضيق .. اعني على الحب ، ومرة اخرى على بيته واسرته ومجتمعه ، وبخاصة على اعدائه الخارجيين .. اعني على الانجليز ، ومحاربتهم وجلاتهم .

٣ - ما هو المرتكز النفسي لهذه المسرحية ؟

نلك هي المسرحية بوجه عام .. ولكننا نحب ان نتساءل - علام يقوم بناء هذه المسرحية من نحو ادبي ؟ - ما هو الخط الاساسي الذي يلصم كل اجزائها من داخلها ، والطابع البارز الذي يبدو عليها في وجوها الظاهرة ؟ .. هل هنالك سمة اساسية يقوم عليها البناء الفني ؟ ..

قد تكون هنالك مجموعة من السمات التي تكون وجه هذا العمل الفني .. ومع ذلك فان هذا العمل يبدو قائماً على مرتكز واحد اساسي، ذلك هو التنسب الى التناقض في المجتمع ، وابرز هذا التناقض في التأليف والاخراج ، وتمسك في لغة الرواية واسلوبها .

ان التناقض هو الخط الكبير الذي كان يعيش في ذهن المؤلف والمخرج ، وهو المرتكز النفسي والفني لهذا العمل الذي كتبه السعدني واختاره واخرجه الخيمسي .

ولعله من هذا التناقض - فيما يخيّل الي - نبتت فكرة المسرحية واتخذت من الحركة الوطنية مدارها ومظهرها .. بمعنى ان النبعة النفسية هي التي تسربت بالجو التاريخي ، او بتعبير اخر ، ان التناقض كان هو الموضوع الاول في هذا العمل .. ولكنه لم يبد مجرداً ، ولم يكن له ان يبدو مجرداً في العمل الفني .. لان المؤلف لم يقصد الى مسرحية فكرية مجردة او مسرحية يغلب عليها الطابع المجرد كما في اهل الكهف .. وانما وجد المؤلف الحادثة او الاحداث التاريخية ، فتعلق بها ونسج عليها نسجه النفسي الخاص .

من التحرير

* يعتبر التحرير عن عدم تمكنه من نشر كثير من المواد التي تلقاها لهذا العدد ، وفيها ما هو قيم فعلاً ، ويرجو ان تنشر هذه المواد في الاعداد التالية .
* تشكر « الادب » الاديب الفنان الاستاذ شريف الراس الذي أسهم بهذا العدد باهداء المجلة تصديع الغلاف الجديد لهذا العام .

وانا في هذا لا احدث ان اخرج الرواية عن مدارها التاريخي .. ولكنني اريد ان ادل على ما وراءه في نفس المؤلف وفي اختيار الخيمسي لهذه المسرحية وارتضاها .. وسيظل الحادث التاريخي واضحاً ، ولكن النقاش سيظل يدور حول هل كانت هذه الاحداث هي الاصل .. وايهما كان نقطة البداية في نفس المؤلف وفي ذهنه ؟

مهما يكن من شيء فنحن نحس هذا التناقض واضحاً حين نشهد المسرحية .. انه التناقض بين هذه الاجيال الثلاثة ، والجماعات التي وراءها .. التناقض الذي كانت تعيش فيه الحياة في فترة ما قبل المعاهدة وما بعدها .. وانه ليظهر في اعمال الابطال وعلى الستهم ، في تصرفاتهم واقوالهم .. وقد كانت الحياة مظهراً خصباً لهذا التناقض ، لان هذا الجيل كان يحيا حياة غريبة .. كان معلقاً بين الواقع والمثل ، متارجحاً بين الخنوع والثورة ، مضطرباً بين الاستسلام والتابي ، ضالماً بين الصحو والسكر ، ينوس بين البلاهة والذكاء ، وبين الشيع والفقر ، وبين القصر والكوخ ، وبين الجهل والعلم ، وبين البناء والخراب ، وبين الشرف والسرقة ، وبين الامانة والخيانة .. ان كل هذه المظاهر من التناقض وعشرات امثالها كان يتنفس فيها هذا الجيل وكان يختنق بها ايضاً .. بعض الذين كانوا ينتفسون وهم يغتشون عن المبررات « حسنين » .. وبعضهم كان يتنفس فيه ولكنه كانت تلتهم لعينيه صور الشرف والامانة فيدعي الاستمساك بها وهو غارق الى اذنيه في الخيانة والسرقة « المعلم الش » .. وبعضهم كان يختنق فيه كما كان شأن اسماعيل .

وقد كان لا بد لهذا التناقض الصارخ من ان يتمزق ، وان يخرج من هذا التمزق جيل جديد يحاول ان يرد الامور الى نصابها .

وقد بدا هذا التناقض في اجزاء المسرحية واضحاً .. واضحاً في علاقة ما بين الشخصيات ، وواضحاً في سلوك هذه الشخصيات نفسها . في نطاق ما بين هذه الشخصيات كان هذا التناقض في بيت حسنين ، بينه وبين اخيه اسماعيل ، بينه وبين زوجته ، بينه وبين ابنه . وفي نطاق الشخصية وحدها كان هذا التناقض الذي عبرت عنه مأساة حسنين نفسه ، ومأساة اسماعيل ، ومأساة المعلم الش .

وتجسد هذا التناقض في طائفة من الاعمال في نطاق التأليف ، وفي طائفة من الاشارات والحركات والحوار في نطاق التمثيل ، كلها جديدة بالاشادة بها والتقدير لها .

وانعكس هذا التناقض كذلك في الاسلوب الذي كتب به الحوار وادي به .. بل لعل هذا الاسلوب هو الذي كشف عنه ودل عليه .. فهناك دائماً في اكثر اجزاء الرواية هذا التناقض الذي يبدو في الاشياء (الورقة لل زجاجة الخمرة او للف المواسير - وفتح الزجاجات وفتح البيوت - والمصلحة العامة والمصلحة الخاصة) .. والتناقض الذي يبدو في تجانس الالفاظ (اخ ، لنداء الاخ في ساعة العسرة ، واخ للثائف من الشدة .. وامثلة كثيرة اخرى) .. والتناقض الذي كتب به الحوار وادي به والذي استطاع (المعلم الش) ، في موقف من مواقفه ، ان يعبر عنه ابلغ تعبير حين تحدث عن غاراته في جبل السويس الى الاب « حسنين » والابن ممدوح .. الى جيلين مختلفين متنازعين ، لكل منهما وجهة : وجهة الاب الذي يريد من الفارة سرقة الواووسير من المسكرات ، والابن الذي يريد من الفارة زحزحة الانجليز عن هذه

- التتمة على الصفحة ٩٨ -

عزبة بياوتي

— تمة المنشور على الصفحة ٨٣ —

المسكرات وترويعهم .. كان ابن البلد (ألس) اشد ما كان براعة حين مثل هذا التناقض في الحوار وفي الاداء .. فقد كان له من لغته المنطوقة ذاتها ، ومن اللغة الأخرى لغة التمثيل لغة العين والحاجب واليد ، ومن اللغة الثالثة لغة الإيحاء والإغراء والتأثير — كان له من هذه اللغات الثلاث رصيد ضخم .. وفق فيه — في موقف حذر دقيق كهذا الموقف الذي كان فيه الأب والأبن ينتظر انباء الفارة — الى ان يطمئن كلا منهما عن غايته ، وان يشير الى انتصاراته .. ان طعن الاعداء وسرقة المواسير — على التناقض البعيد العنيف بينهما — كانا يتلافيان في لغته وتمثيله احسن تلاق .

٤ — مبررات هذا التناقض

اني حين اشير الى هذا التناقض كمرتكز نفسي اساسي لهذا العمل الفني اجد ان مظاهره اكثر من ان تعد .. ولكني احب ان اذكر انسه هو الذي يعكس في اختلاط الامور على الجيل التقدم ، جيل ما قبل المعاصرة وما بعدها .. سواء منه الجيل الذي يقف في القمة «حسنيين» او يزحف على الارض « المعلم ألس وعصابته » .. انهم سواء في هذا التناقض .. وليس يستر او يغطي محاولات التبرير التي قام بها حسنيين ، فقد كانت هذه المحاولات قصيرة ، اذا سترت الرأس كشفت القدمين ، واذا غطت القدمين عرت الرأس .. ولهذا لم يكن منطق الاستعمار مكان ما اذا كان منطقا متهافنا .. ان هذا الاستعمار الذي كان يقول على لسان حسنيين اننا بحاجة الى علماء لا الى ثائرين .. والذي كان يقول ان التلاميذ يجب ان ينصرفوا عن السياسة ، والذي كان يقول ان الانجليز لا يغلبون — لقي هزيمته في تمزق حسنيين بقلبه .. اعني بفؤاده .. وفي قيادة الجيل الجديد ومبادته ، وفي اجلاء الاستعمار وطرده .

هذه التبريرات التي كانت تحاول ان تكون « عاقلة » ، يقابلها تبريرات أخرى لهذا التناقض .. ولكنها تبريرات ساذجة بريئة لا تأتي هذه المرة على لسان الطبقة العليا في المجتمع على لسان (حسنيين) ، وانما تأتي على لسان الطبقة الأخرى ، على لسان (المعلم ألس) الذي ألف ببساطة ويسر بين الشرف وبين الخيانة ، بين اللصوصية وبين الجهاد ، بل ألف بين السرفة وبين الفنائم في لحظة من لحظات المسرحية كانت موفقة كل التوفيق .

ولكن التناقض لا تنهض له هذه البررات ، ولم يكن بد من ان تتمزق الشرنقة عن ولادة فراشة جديدة .. عن ولادة الجيل الذي مثله « ممدوح » والذي عبر عنه الجيل السابق له بلفظة لها في اللهجة المصرية وفي بعض مجتمعاتها التي اعرفها ، في مجتمعات السياسة وفي مجتمعات الجامعة ايحاء غريب ، فيه من الحنان اكثر مما فيه من النقد — هي لفظة « الاولاد » .

ان « الاولاد » الذين ظهروا على مسرح الحياة كما ظهر ممدوح ورفاقه على المسرح هم الذين كشفوا زيف الجيل ، ودلوا على تناقضه بعقوليتهم .. لم يصلوا الى ذلك عن تعمق وفلسفة ودراسة ، ولم يأتوا من وراء البحر ، ولم ينزلوا من السماء ، ولم يصلوا كخبراء يدرسون ويعتقدون ويقررون ثم يخرجون ليشيروا الى الزيف والتناقض .. وانما احسوه احساسا عفويا ، وعبروا عنه احيانا من وراء ادراك غائم .. ان « ممدوح » احس في الجو الذي يعيش فيه قريبا من المعركة برائحة غريبة ، ولكنه لم يستطع ان يتبينها .. كان ينظر الى ابيه ، وكان يرى المعلم ألس ، وكان يسمع عمه اسماعيل السكير ، وكان له مع زملائه

قرارات وغايات .. ولكنه كان — بصفاته — يحس ان الارض التي يمشي عليها ليست دمتة ولا طرية ، كانما تحتها فحيح أفعى او حركة عقرب .. ولذلك انطلق ذات مرة يقول ببساطة (انا مش فاهم .. فيه ايه ! ..) .. ان هذا الجيل الجديد يعبر عن الصفاء ولا يعبر عن الإدراك العميق ، ويمثل العفوية ولا يمثل التجربة ، ويستطيع ان يبلغ غاياته وسط الافلام الكثيرة التي توشك ان تنفجر تحت قدميه .. وانه لينعساون باخلاص مع كل المواطنين لانه يفترض فيهم الخير جميعا ثم لا ينقذه من انحراف بعض هؤلاء المواطنين الا رعاية الله له ، وقدره في ان يسلم اليه امر الوطن .

مهما يكن من شأن عنصر التبرير في المسرحية ، فان التناقض يظل الركيزة الأولى التي لا تغنيها هذه المبررات بمقدار ما تكشفها وتدل عليها .

٥ — ماذا تجسد عزبة بياوتي ؟

بقيت كلمة قصيرة احب ان اقولها عن عزبة بياوتي نفسها .. ان هذه العزبة التي بناها حسنيين وأفنى في سبيلها جهده وقواه واهدر كرامته ، تجسد رائع لكل مطامع الجيل المنحرف الذي ألهته المادة وخرجت به من ثورة سنة ١٩١٩ الى النقيض .. الى التعاون مع الانجليز، وسممت تفكيره ، وشوهت في ذهنه كل المنطق الفكري ، وفي حياته كذلك كل المنطق النفسي السليم .. صرفته عن زوجته الحسنة وحبيت اليه ، في بعض المواقف السريعة ، حركات خادته .. وفي القدر الضئيل من الالتفات الى النساء ، في لحظات عابرة ، اعطى «حسنيين» في المسرحية خادمتها اكثر مما اعطى زوجته فكسان ذلك تمثيلا لهذا الانحراف النفسي الذي كانت العزبة ، بهومها ودبونها وانفائها سببا فيه .

وصحيح ان العزبة لم تظهر على المسرح ، وما كان لها الا باسلوب من اساليب الاخراج التي لا تتسع لها ، فيما يبدو ، ثروة فرقة عبيد الرحمن الخميسي وقدره مسرحه المستعار .. ولكنها كانت دائما في اذهاننا ومعنا ، لانها كانت في كل شيء ووراء كل شيء من تصرفات هؤلاء الممثلين .. وكانت بخاصة على لسان « حسنيين » وفي ذهنه ، في عقله وقلبه ، في حياته الداخلية وفي حياته الخارجية .. لم تختف ابدا عن الساحة الخلفية للمسرح ، وانما كانت تبدو لاعتينا في البعد الرابع ، ولم يستطع شيء ان يغطيها .. كان املها الحياة لحسنيين وازمتها الموت له ، كان يعيش بها ، ولها ، فاذا اوشك ان ينقطع حبل قلبه ذكرها فعاش .. كانت حياته المادية وموته المعنوي ، وكانت جماع نشاطه في الحياة وجماع انحرافاته .. كان قيامها ابذانا بموت جيله واحراقها ابذانا بحياة الجيل الجديد .. ان العزبة هي تجسيد مادي لكل هذه المطامع والانحرافات .. افكانت تسمية للرواية بها واختيار اسم « بياوتي » لها تعبيرا يجعل هذين القطبين الكبيرين في حياة الاقليم المصري قبل ثورة ١٩٥٢ .. الا جانب من ناحية والمطامع المادية الشرهة من ناحية أخرى .. اكانت لفظنا « عزبة » و « بياوتي » تركيزا لهذا الواقع !

٦ — المرأة ، والجيل في المسرحية

وبعد ، فقد كنت اتمنى ان اتحدث عن ناحيتين اخريين من هذه المسرحية : عن المرأة فيها وعن الجيل الجديد ، جيل « الاولاد » . ولكني اشعر ان الحديث قد طال من نحو .. وان المرأة لم تكن على بال المؤلف (في حدود النص الذي سمعناه في المسرحية) ولا على بال المخرج في كثير ..

ان القدر الذي احتاجت اليه المسرحية من (المرأة) استطاعت ان توفق فيه ، وان تكفي به .. استطاعت زوجة حسنيين — الى جانب خادمتها في بيته وابنة اخيه وزوجة المعلم ألس — ان تعطي المسرحية

ان هؤلاء « الاولاد » يحتاجون الى اكثر من هذا الحيز القصير الذي بقي لهم .

★

تمنيت لو كانت صلتى بالتمثيل اشد واقوى .. اذن لاستطعت ان اقول شيئاً عن الممثلين .. ولكن حظي من ذلك لا يحول بيني وبين ان لاحظ دور المهندس « او الباشمهندس » دور ضعيف .. وان احسدا لا يتصور ان يكون « الباشمهندس » بمثل هذه التفاهة والبساطة ، بحيث يعطي المخطط الذي أنفق فيه ليله ونهاره للرجل السكير الذي تفوح منه رائحة الخمر بكل هذا اليسر وهذه السهولة اتراني اريد ان اقول شيئاً عن المسرح ايضا ؟ عن « الديكور » الذي لم يتغير طيلة الفصول ؟

★

لقد كانت حلوة هذه الليلة التي قضيتها اشهد عزبة « بيانوتي » على قلق المقعد وضيقه .. كانت غنية ، مسرحية ، وتمشلا ، ورفقة ايضا .. كانت غنية رغم كل الفقر الذي تعيش فيه فرقة الخميس فيما يبدو .. ولكن ليست هذه المجموعة الناشئة من مثليها - واكثرهم في طراوة العمر - تعبيرا عن الجيل الجديد ؟ .. تعبيرا عن هؤلاء « الاولاد » في الحياة الفنية ؟!

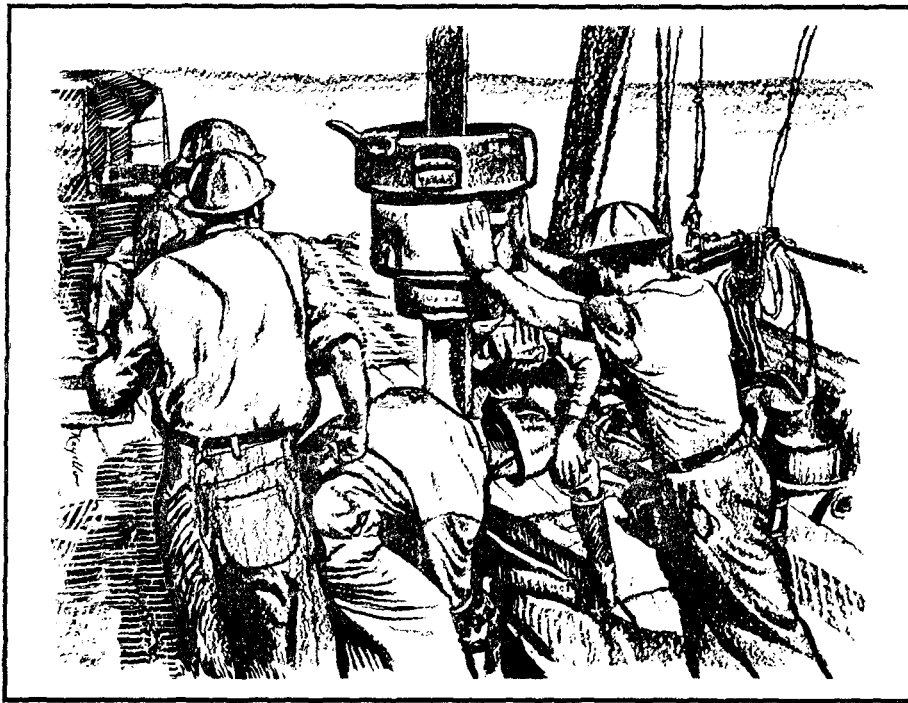
شكري فيصّل

من ذلك ما تحتاج اليه ، دون تبذل او اغراق او الحاح .. اذا استثنينا الصراخ المتصل لامرأة المعلم الش .. انها كانت بقدر ما يجب ان يكون الملح في الطعام عند ذوي الاذواق المعتدلة .

اما « الاولاد » ، سواء اولاد الجامعة ، او الاولاد الاخرون ، اولاد البلد .. الذين ياكلون الحجر ، هؤلاء الذين هم « انصح من المفاريت الزرق » فان لهم حديثاً اخر كنت اطمح ان اقله ، وان اتحدث عن الاعباء التي القتها المسرحية عليهم ، والمهمات التي نديتها لهم ، ووجه الحياة التي ارادت لهم ان يفروه .. ولكنهم لم يفلسوا ، ولم ينحرفوا ، ولم يتمزقوا .. كانت مهمتهم فوق طاقتهم ، وشوطهم ابعد من قدرتهم ، وواقهم اقصى من عضلاتهم ، ولكنهم مضوا .. انتصروا على الانحراف والتناقض والتمزق ، واستطاعوا ان يكشفوا عن الافق الجديد للحياة الجديدة حين شقوا هذا الافق في السويس والاسماعيلية بايمانهم وينادفهم .

لقد سكن هؤلاء الاولاد عزبة « بيانوتي » وتركوها تحترق .. ان ذلك هو بالضبط التعبير عن دورهم .. وجدوا في وسط الظلام ، واستطاعوا ان يخرجوا منه .. ان النار التي احرق العزبة هي التي انت على الاستعمار القديم ، وهي القوة التي هدمته وبشرت بالحياة الجديدة وعملت لها .. وكان زواج « حسنية » من « ممدوح » هو التجسيد المادي لهذا الظفر ، ظفر جيل الاولاد ، الظفر الذي يتوجه الحب .

حفر بئر في حقل برقانة



حفر الآبار عمل شاق يتطلب قدرة كبيرة من المهارة والمجهود الجسماني ولقد حققت شركة نفط الكويت حتى الآن أكثر من ٣٩٠ بئراً ، جعلت الكويت رابع بلد منتج للنفط في العالم .



شركة نفط الكويت المحدودة

النقد الأدبي

للحياة...

بمقام عبد المحسن الحكيم

من الاجيال القديمة وغير ذلك تجعل من وجود الناقد الواعي ضرورة من الضرورات التي لا يمكن للدب وللحياة العقلية الاستغناء عنها .. ولعلنا لا نبالغ اذا ارجعنا بعض اشكال التأخر في حياتنا الادبية الى عدم وجود ناقد ادبي من ذلك النوع .

والملاحظ انه حيثما يوجد ادب يستوعب طموح الشعب ويساهم في نوعيته ويصور الامه واماله ويرسم له طريق مستقبله ويزين له الحياة ويقوي عراة بها يوجد ناقد على طرازه في سعة المعرفة وشمول التجارب يقرب مفاهيمه الى قرائه ويسر لهم اكتشاف جوانبه الفنية الخالصة والجوانب التي تعمق معرفتهم بالحياة والناس والكون .

وعلى نحو ما تعددت مدارس الادب واختلفت مذاهبه وتنوعت صيغه ومضموناته ظهرت في مجال النقد مذاهب شتى تلتقي وتختلف في فهمها للدب وفي موقفها منه وفي تحميله اعباء من نوع ما ازاء الحياة والناس الذي يظهر بينهم .. وليس بينها احرى بالتقدير في الاتجاه الذي يعتبر النقد مجالا عقليا قائما بذاته .. مستقل الشخصية والملاحم وله اعتباره الخاص ووظيفته الهامة بالنسبة الى الادب والى المعرفة والى حياة البلاد الفكرية باجماعها .

وبالنسبة الى ظروفنا فان النقد يواجه عددا من المشاكل التي لا تبدو مواجهتها سهلة خصوصا وان النقد الادبي بمعناه الاصطلاحي لا وجود له في ادبنا .. ولا يظهر من سياق حياتنا الادبية الحاضرة ان مثل هذا الفن على وشك الظهور في الوقت القريب .

وبالنظر الى ان النقد الادبي قد ظفر في مصر ولبنان بعدد من الكتاب ذوي الخبرة والاختصاص بالنقد فانه من الحق ان يتوضح لنا ، بحكم اتصال اكثرنا بآثار هؤلاء موقف النقد من الادب الذي يمارسه ادباؤنا ومن مدارس الادب المعروفة ، ومدى تقبله بنظرية الادب الفني البحث او الادب الذي يحدد نفسه لخدمة قضايا الانسان اليومية وحياته الاجتماعية .

والشيء الذي لا نحب ان نغفله هنا هو ما تتعرض اليه اكثر فنون الادب اليوم من ضعف في الصياغة وضعف في القيمة الفنية بسبب من التوسع في فهم نظرية الادب للحياة .. وكان ذلك على الاغلب نتيجة استغلال بعض العناصر الغريبة على الادب لهذا المفهوم وللظروف

تاريخ الادب في العراق منذ اول هذا القرن حتى اليوم بحاجة الى تفسير معمق يربط بين تخلف الادب في مضمونه وشكله وبين تخلف حياتنا العامة في مجالاتها المتعددة .. ولا ريب في وجود علاقة وثيقة بين الادب والحياة .. ولا نعني هنا ما يعنيه القائلون بوجوب رصد الادب نفسه في سبيل الحياة والكفاح ضد الافات المصطنعة التي تعيق انطلاق الشعب نحو مستقبله وحريته وكرامته وهو ما يطلق عليه (الادب للحياة) وانما نعني بالحياة بكونها ظرفا زمانيا ومكانيا ينشأ فيها الادب وتختلف عليه ما تختلف على الحياة نفسها من تيارات وظروف تحوله من حال الى حال ومن صفة الى صفة تناقضها او تتشابه معها في بعض الوجوه .

وباعتبار ان الادب نشاط اجتماعي صرف مهما اختلف بعض ابوابه في التعبير عن ذات الاديب الوجدانية والانفعالية فانه خاضع لما تخضع له الحياة التي يعاصرها من حوافز التطور والتخلف ودواعي الابداع والركود .

ومن هنا فان كل بحث في الادب العراقي الحديث وتطوره وانتكاسه لا يربط بينه وبين حياتنا العامة وحقيقة الظروف الداخلية والخارجية والتاريخية التي اعطتها شكلها ومظاهرها لا يمكن ان يكون بحثا جديا في بابه .

ونحن اذ نؤكد على ارتباط الادب بالحياة على هذا النحو فما ذلك الا لاعتقادنا بان الادب ظاهرة من ظواهر الحياة الاجتماعية يعود وجوده على وجود عدد من البواعث المتصلة باحساس الشعب ووجدانه ، كما ان دراسته من خلال علاقاته بالحياة واستمداده طموحه منها يستوجب ناقدا يتوفر فيه الاحساس الغني المشبع بالوعي والادراك لاكتشاف علائق الادب العضوية بالحياة وتمثله لحاجاتها واستجابته التلقائية لثلاثها واشواقها .. وبالتالي تحميل الحياة ذاتها قدرا من تبعة تخلف الادب في العراق الذي لا ريب فيه .

ومن ثمة تدرك اهمية الناقد الادبي في حياتنا الادبية . وليس عمل الناقد الادبي ، في حقيقته ، مقتصورا في تفسيره لتاريخ الادب وتلمسه علاقاته بالحياة ونحوها فقط بل ليس عمله في هذا الباب هو احسن ما ينتظر منه ... اذ ان مهمة الناقد بالنسبة الى واقع ادبنا في الوقت الحاضر ورصد نشاطه وتسجيل تياراته ومظاهره ودرس تأثيره بالادب الانسانية المعاصرة له والادب التي ورثناها

الاجتماعية او السياسية التي تتطلبها في بعض الحالات . . مما ادى الى التضحية بالمظهر الفني للادب بحجة التعبير المباشر عن الحياة السياسية والاجتماعية للشعب . . . وكانت بواعث اكثرهم لا صلة لها لا بالناس ولا بالحياة ولا بالفن الادبي على الاطلاق .

وبالقياس الى حياتنا بعد الثورة فان الادب مدعو الى الوقوف بجانب الانسان في العراق يوضح له طريقه في المعتزك الذي يخوضه ضد عدد من القوى العدوانية التي ترفع عقيرتها اليوم للدفاع عن المفاهيم الرجعية خدمة للاستعمار وعملائه . . ولا بد ان النقد في مثل هذه الحال يقيس نجاح العمل الادبي بتوفر العناصر الانسانية والشعبية فيه ولكن هذا لا ينبغي ان يغفلنا عن المقومات الاساسية في كل عمل ادبي وهي قدرته على الانفعال بموضوعاته وعرضها عرضا احيائيا صرفا .

ليس من غرضنا في هذه السطور ان نعرض الافاق التي يعيش فيها النقد الادبي المعاصر وعدد مدارسه واخضاعه على يد بعض اعلامه الى توجهات فلسفية ومعميات اخرى نجدها في الكتب النقدية التي تترجم من الادب الاجنبية الامريكية والانكليزية وغيرهما . . . اذ ان حظ هذه الكتب من الحذقة والتحمل اكثر مما تستطيع ان توفره للقاري والدارس من وسائل فهم الادب ونقده . . ان حركة النقد الادبي بحد ذاتها حركة ضرورية تستلزمها بالدرجة الاولى علاقة القراء بالادب وطبيعة هذه العلاقة التي تتباين بين قاري وقاري على حسب كفاءة كل منهما لاستيعاب العمل الادبي والتجاوب معه والانفعال به . . ونحن نعلم انه لا يمكن توحيد موقف الناس من العمل الادبي بسبب من طبيعته الوجدانية وخصائصه الذوقية . . . وقد نشأ النقد الادبي لاعطاء الحكم عليه بعض المبررات من وجهة نظر الناقد نفسه . . وعلى الرغم من ان هذه المبررات ظلت، هي الاخرى، وضع اختلاف بين قراء الادب لاعتمادها اعتمادا اساسيا على الذوق وعلى الحاسة الفنية والخبرة العاطفية فانها ايضا وفي حدود معينة ساعدت على تهذيب الاحكام الادبية وانتشالها من ملاسبات الهوى والاغراض الشخصية غير الفنية . ولكن تطور الحياة الانسانية البالغ في هذا العصر وتغير الاتجاهات والميادين الادبية ووسائل التعبير الفني دفع النقد الادبي الى العمل لجعل نفسه علما او منهجا له اصوله وقواعده وتقنياته الخاصة به . . وقد افسد هذا التطور ، المبالغ به ، طبيعته . . اذ بينما كان مرجعا لفهم الاعمال الادبية اصبح هو بحاجة الى مرجع لفهمه . . وقد شهدنا كثيرا من السخف المحمول اعتباطا على النقد . . ولكن هذا لم يمنع فئات اخرى من ممارسة النقد في مجاله الخاص الذي يحاول تيسير فهم العمل الادبي ومساعدة القاري على استيعاب خصائص الذاتية الفنية .

اما بالنسبة لنا فاننا ننتظر من النقد عملا اساسيا يفرضه عليه واقع الادب في العراق في الفترة القائمة

وواقع حياتنا الاجتماعية والسياسية والفكرية بوجه عام . . واذا استبعدنا من نطاق عملنا التطورات الاخيرة في النقد التي احدثته الى موضوع فلسفي او قريب من الفلسفة فاننا نتوقع منه عملا توجيهيا صرفا . . لتشجيع الادب الذي يتناول من خلال ذاتيته الانفعالية قضايا مجتمعتنا ومشاكله الوثيقة العلاقة بحياة الانسان المعاصر في العراق ومستقبله . . وان كل عمل ادبي من هذا النوع واجب الرعاية من قبل الناقد قبل كل شيء . . ويكون عمل الناقد ازاءه ان يشرح خصائصه وطريقه فهمه لموضوعه ومدى ما يضيفه الى خبرة الانسان العراقي في طريق الكفاح ضد العدوان والاستعمار والرجعية وفي طريق استعلائه على نفسه .

ان طريقنا اليوم وبخاصة بعد الثورة حافل بالغرائب والبدوات التي يضيق بها الحصر . . بعضها طبيعي تستوجب ظروف التحول من نظام الى نظام وبعضها مصطنع تفرضه علينا قوى عدوانية لاتستحسن اخراجنا من الاطار التقليدي الخانع الذي كنا فيه . . وفي هذه الحالة يتعين على الادب بصورة خاصة وبدون اللجوء الى التضحية لعناصره الفنية ان يرصد خلائق الشعب المبدعة وفطرته السليمة ليبحثها على الاستمرار في الكفاح في سبيل انسانية تامة وحرية بناءة وثقة بالحياة وبالمستقبل وبالظفر .

وفي الوقت نفسه يتعين على الناقد الحرص على المفهوم الاجتماعي للادب بتسديد خطواته ، والحذب عليه، واعطائه قدرا من اهتمامه يفوق ما يعطيه لسواه من المفاهيم الادبية . . كما يتعين عليه في مجال الحكم على العمل الادبي ووصف علاقته بالحياة وتقدير قيمه الفنية او توضيح تخلفه في هذه المجالات ان يحاول ربطه بمظاهر التخلف الواقعة في حياتنا العامة ذاتها . . اذ لاشك في ان الادب - باعتباره ظاهرة اجتماعية - يتأثر بما تتأثر به الحياة في العوامل الطبيعية والخارجية ، وان ارتقاءه مرهون حتماً بارتقاء مظاهر الحياة السياسية والاجتماعية والفكرية على الخصوص .

عبد المحسن الحكيم

بغداد

كتابان خطيران

لجان بول سارتر

عارنا في الجزائر

لهنري بيغ

الجلادون

ترجمة عابدة وسهيل اديس

دار الاداب

من همومنا في النقد ...

بظم عدنان ابن ذريل

الشعر ، والنثر ، كليهما ، جميعا .. فتجد الناقد الذي من هذا الطراز ، يؤثر نوعا من القريض ، او من القصص ، فيبين محاسنه ، ويظهر مواطن الجمال فيه ، وينافح عنه ، ويدعو اليه ..

هذا النوع من النقد ، في نظري ، صعب الاطمئنان الى أحكامه .. انه بالاحرى بوق دعوة ، وصدى لحدود .. فمثلا تجد بعض نقاد القصة اليوم ، او بالاحرى من تصدوا لنقد القصة ، يتحزب للمشكل ، المعضل ، المعقد ، والانساني ، على حد تعبيره ، من القصص ، فيعزف عن كل نوع قصصي آخر ، واقعي ، او رمزي ، ناعتا ذلك بالسطحية ، او القصور .. كما تجد بين نقاد الشعر اليوم ، او من يزعمون نقده ، من يتحزب للانماط الحديثة من الشعر ، من حياتية ، او متحررة ، ويعزف عن كل اثر شعري غيرها ، من ملحمي ، او مسرحي .. ناعتا ذلك ايضا بالتكلف ، والافتعال ..

ومن مظاهر النقد الادبي اليوم ، الاخذ بالمنهج العلمي ، ويظن البعض ان الاخذ بالمنهج العلمي في النقد هو ان نكون آلات صماء للقياس ، والتصنيف ، نقرر ، ونسقط ، ونسوا ان النقد الادبي في اساسه عملية تقييم ، وذوق ، وانه حكم بالجودة ، او الرداءة ، بالجمال ، او القبح .. وان معظم ما يقومون به من تقرير ، او تصنيف ، حول الادب ، نقل ، او سقط من المتاع .. ليس من النقد في شيء ..

ان المذاهب الجمالية الكبرى ، كالمبادئ التي وراء الابداع لا تفيد النقد ، كما ان تقصي اسبابها ، وخصائصها في الاثر الادبي لن يخدم قضية النقد .. ان مجال النقد مجال أدق .. انه لا يتعدى مجازة الاديب ، او المنشئ ، في تجربته ، تفهمها ، وتذوقها ، والحكم عليها .. بما لها ، وما عليها ..

ومن مظاهر النقد الادبي اليوم ، الاخذ بالاسباب الاساوية .. فازدهار الادب اليوم دفع بالنقاد الى اعتبار الاسلوب في مجموعه ، في الاثر الادبي ، بدل اعتبار الجملة ، او اللفظة فيه .. وتكاد النظرة الاساوية اليوم ان تكون عمل النقد الادبي .. فحديث النقاد في الشعر

ما اكثر ما أهمنا النقد الادبي اليوم !. وما اكثر ما تشكينا من افتقاره ، الى الناقد المنصف !. وما اكثر ما التمسنا الحلول لمشكلة النقد والنقاد !.

ولا مرأ ان الادب اليوم في ازدهار ، تسري فيه روح بعثنا الجديد ، وتنعكس فيه آمالنا ، وأمانينا .. فالشعر قد تطور عن ذي قبل ، والنثر يحيا حيوات جديدة ، وكلاهما .. الكثير منهما جيد ، قيم ، ينم عن أصالة ، وتجديد !!

اما النقد الادبي ، الذي يواكب حركات الشعر والنثر ، فما يزال الى اليوم ، دون المستوى المرجو له .. وسيظل كذلك حتى يقيض له التأصيل الدقيق ، الامين .. فقد تطمئن اليوم لقراءة قصة ، او رواية ، وتطمئن كذلك الى سماع قصيدة ، في حين يندر ان تطمئن الى نقد ذلك كله .. لان النقد الى اليوم أمشاج من آراء ، وانطباعات ، وخواطر في مذهب من المذاهب ، او منحى من المناحي ، او اثر من الآثار ..

من مظاهر النقد الادبي الحديث ، ان الادباء ، والمنشئين اليوم يدبجون الصفحات تساو الصفحات ، في أهياهم ، وفنيتهم ، يشرحون فيها تفننهم ، ويبررون لحدودهم على هذا النحو ، او ذاك ، وتجد ذلك عند الشعراء ، والقصاصين ، والروائيين ، والمسرحيين ، على السواء ..

فالتأصيل عند الاديب ، او المنشئ اليوم يكاد ان يطغي على الابداع عنده ، ويكاد ان يفسده .. وكثيرا ما هو بالفعل يربكه .. وكثيرا ما هو يفسد على القارىء ذوقه ، وعلى الناقد أحكامه .. ان تراث هذا التأصيل الذي للادباء ، والمنشئين انفسهم ، لا شك قيم ، وهو اليوم في ازدياد .. وان دراسته لا شك ايضا مفيدة .. الا ان علينا ان نظل منه على حذر ، نعرضه بدقة ، ونفنده بأمانة .. انه ارادة المبدعين في ابداعهم ، وفنيتهم في فنهم .. وكثير منه جزئي ، أو ذاتي .. في حين النقد الادبي أوسع افقا ، وأرحب منطلقا ..

ومن مظاهر النقد الادبي اليوم ، ارادة التمهيد ، والدعوة الى لحدود دون آخر .. وقد تجلت ايضا في

اليوم ينصب في موضوعه عامة ، ثم في صفات هذا الشعر ، سبكه ، وأخيلته .. وحديث النقاد في القصة ، او الرواية ، او المسرحية اليوم كذلك ينصب في سردها ، وعقدتها ، في اشخاصها وتحليلها ، ثم في ديباجتها ، والفاظها ..

والمميزات الاسلوبية ترجع الى الاديب ، او المنشئ ، وطريقته في التفكير ، او التعبير .. وهي لا شك غير الخصائص التي يتميز بها مذهب من المذاهب .. فالتمذهب انضواء ارادي لزمرة من الادباء ، او المنشئين تحت مبادئ معينة ، يعملون لها ، وينافحون عنها ، تميز أدبهم بخصائص عامة ، مشتركة .. في حين الاسلوب طريقة في الكتابة ، او القريض .. فيها طابع صاحبها في شعوره ، وتخيله ، وادائه .. وعلى الناقد اليوم تمييز ذلك كله ، التمييز الدقيق ، الامين ..

وقد نشط كثير من البلاغيين اليوم للتجديد في البلاغة العربية .. فعمدوا الى القديم ، يستقصون فيه ، وينخلونه .. والى الجديد ، يتدارسونه ان في مظان الاقتباس ، او على النماذج الادبية الحديثة نفسها ..

وقد اقتصرت كتب البلاغة القديمة ، الا فيما ندر ، على دراسة احوال الجملة ، واللفظة ، كما ان ما ترجم قديما عن بلاغة القدماء من يونان ، او لاتين ، لم يف بالقصد البلاغي عن السلف ، ولم يصب مطلباً في بلاغة العرب ، وقد كانت بلاغة القدماء من اليونان ، او اللاتين ، اسلوبية .. تعالج اساليب كبرى في مجموعها ، وفنيتها . مثل الخطابة ، والتعليم ، او مثل المأساة ، والملهة ، والملحمة .. ولما لم يكن في تراثنا القديم مثل هذه الاساليب ، فقد أهملت ، وظل تأثيرها في الفكر البلاغي محدودا ..

وقد ورثت مظان الاقتباس اليوم ، على تنوعها ، بلاغة القدماء من اليونان ، واللاتين ، ولم تتوفر لتطويرها ، او التجديد فيها .. اللهم ، الا في جزئيات بسيطة ، جاءت ثانوية .. في حين كان نصيب الدراسات الجمالية ، والنقدية عندها ، اكبر .. وذلك منها ، مجازاة لتقديم العلوم ، والبحث العلمي .. ولذلك وجدنا مظان الاقتباس توفر الدراسات الجمالية ، والنقدية ، على الخصوص العلمية منها .. وقد اخذنا ننشط لمثل هذه الدراسات تقتفي فيها اثر من سبقنا في بحثها .. ومن هنا هذا الرصيد العربي الكبير الذي نجده في الدراسات الجمالية والعلمية ، النفسية والاجتماعية ، في الفن ، والادب ،

والنقد .. وهي دراسات مفيدة ، وتخدم قضية النقد .. الا ان النقد الادبي شيء اخر يحتاج هو نفسه الى تأصيل ، ودعم ..

والنقاد اليوم يستقون معاييرهم من مناهل عدة .. من مظان الاقتباس التي يحاولون اصطناع معاييرها ، ومن نتاج المبدعين ، وآرائهم في فنيتهم ، ومن ارث البلاغة العربية ، والتجديد الحديث فيها .. والمذاهب الادبية اليوم متعددة في التأليف ، والتقييم .. والنظرة الاسلوبية في النقد تكاد ان تطفئ على كل نظرة اخرى فيه .. وفي السوق كثير من المذاهب الجمالية ، والعلمية ، فسي الادب ، والنقد ..

وفي نظري ... سيظل العرب مع الاسلوب ، ويظلون مع الذوق .. ان المستقبل للبلاغة التي ستحدد ، بتجديدها ، الاصول في بحث الاسلوب ، ونقده . كما ان المستقبل للموضوعية التي تميز بها الفكر العربي طيلة عصوره .. وليس بعيدا اليوم الذي نجد فيه النقد الادبي عندنا موضوعيا ، اسلوبيا ، يقوم على العلم ، وينصف الذوق ..

عدنان ابن ذريل

دمشق

فتاة في المدينة ..

مجموعة اقاصيص بقلم

محمد ابو المعاطي ابو النجا

صدر حديثا

دار الاداب

فهرست

العدد الاول - كانون الثاني (يناير) ١٩٦١ - السنة التاسعة

- | | | | | | |
|----|---------------------------------|-------------------------|----|----------------------------------|-------------------|
| ١ | نحن والنقد | الدكتور سهيل ادريس | ٤٤ | نقد وتحليل الرواية ليلي | عائدة مطرجي ادريس |
| ٣ | الكلمة والنقد | ميخائيل نعيمه | | بعلبكي « الالهة المسموخة » | |
| ٥ | ازمة النقد العربي | الدكتور ع. عبد الدائم | ٤٩ | الواقعية الاشتراكية في النقد | غالي شكري |
| ٨ | الشعر الجديد في نظر النقد | الدكتور محمد مندور | | العربي الحديث | |
| ١٠ | نظرة جديدة في النقد القديم | الدكتور احسان عباس | ٦٥ | اتجاهات النقد المعاصر للقصة | جورج طرابيشي |
| ١٤ | النقد والعملية الابداعية | الدكتور علي سعد | | العربية | |
| ١٧ | الاسس النفسية للتذوق الفني | الدكتور مصطفى سوييف | ٧٢ | النقد الادبي ومناهجه | سليم زهدي |
| ٢٥ | من قضايا الادب والنقد : | انور المعداوي | ٧٦ | قصيدة النثر ، الكلمة المدنسة ، | هاني صعب |
| | لغة الاداء في القصة والمسرحية | | | الانسان و « نشيد الرخام والشمس » | |
| ٢٨ | الموضوعية والنقد | عبد اللطيف شراره | ٨٠ | سيكولوجية النقد والناقد | علي زيعور |
| ٣١ | هل لدينا مذاهب ادبية ؟ | الدكتور محمد غنيمي هلال | ٨١ | اضواء على مسرحية جديدة : | الدكتور شكري فيصل |
| ٣٣ | الحب والخصب في ديوان | ملك عبد العزيز | | « عزبة بيانوتي » | |
| | فدوى طوقان « أعطنا حبا » | | ٨٥ | النقد الادبي والحياة | عبد المحسن الحكيم |
| ٣٧ | مع الابداء : الدكتور محمد مندور | فاروق شوشه | ٨٧ | من همومنا في النقد | عدنان ابن ذريل |
| | والنقد | | | | |

دار الثقافة - بيروت

خدمة للتراث العربي الفني

تقدم ابتداء من اول العام الجديد

كتب السلسلة

مارون النقاش - احمد ابو خليل القباني - محمد عثمان
جلال - سليم النقاش - الشيخ عبد الله البستاني
يعقوب صنوع - الياس فياض - ابراهيم رزي -
اديب اسحق وسواهم

اذا كنت حريصا على ان تصلك نسختك بالبريد
اولا باول فاتصل : _____

بدار الثقافة - ص.ب ٥٤٣ - بيروت

المسرح العربي

دراسات ونصوص

مجموعة من مسرحيات رواد النهضة المسرحية
العربية اختارها وقدم لها بدراسة نقدية

الدكتور محمد يوسف نجم

دار الاداب تقدم قريبا

الكتابين الفائزين بجائزتي الاداب للرواية والشعر

المهزومون أياش ريفيت

بقلم هاني الراهب

بقلم عبد الباسط الصوفي

موهبة روائية جديدة تبرز

قصائد رائعة للفقيه الذي

في سماء الادب العربي الحديث

كان نسيج وحده في عالم الشعر

قنبلة الموسم الأدبي الجديد :

فندق نيو بالاس

المعارف

١٧ شارع دوبريه بالقاهرة

الحياة الفكرية العربية المعاصرة بكل تياراتها
والوانها تجتمع في

ملتقى الطبقة المثقفة التي

تزرع عاصمة الجمهورية العربية المتحدة

المعارف

مجلة ادبية شهرية

موقع ممتاز واسعار معتدلة

تصدر عن : دار مكتبة الحياة ، للطباعة والنشر - بيروت

بإدارة : فتحي نوفل

انتظروها في مطلع العام الجديد

بِسْمِ مَوْسَسَةِ فَرَانْكَلِينِ الْمَكْتَبَةِ لِلطَّبَاعَةِ وَالنَّشْرِ القاهرة - بيروت - بغداد أن تقدم

روائع النقد الادبي منقولة الى العربية باقلام اشر المترجمين من البلاد العربية

- النقد الادبي ومدارسه الحديثة (جزآن) : تأليف ستانلي هايمن ، ترجمة الدكتور احسان عباس والدكتور محمد يوسف نجم
- ارنست همنغواي : تأليف كارلوس بيكر ، ترجمة الدكتور احسان عباس
- تطور الادب الامريكي : تأليف روبرت سبيلسر ، ترجمة توفيق صايغ
- القصة السيكلوجية : تأليف ليون ايدل ، ترجمة الدكتور محمود السمرة
- عالم شتاينبك الرحيب : تأليف بيتر ليسكا ، ترجمة عبد اللطيف شرارة

ترجمة	تأليف	- سلسلة الادب الامريكي الحديث :			
صلاح احمد ابراهيم	وليام اوكونر	(١)	الادب الامريكي في خمسين سنة	النقد الادبي	وليام اوكونر
سميرة عزام	ري وست	(٢)	» » » »	القصة القصيرة	ري وست
بكر عباس	فردريك هوفمان	(٣)	» » » »	القصة	فردريك هوفمان
اكرم ميداني	الن داوونر	(٤)	» » » »	المسرحية	الن داوونر
سلمى الخضراء الجيوسي	لويز بوغان	(٥)	» » » »	الشعر	لويز بوغان
مروان الجابري	ماي برود بك واخرين	(٦)	» » » »	النثر	ماي برود بك واخرين

- سلسلة اعلام الادب الامريكي :

- (١) وليم فولكنر : تأليف وليم اوكونر ، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا
- (٢) روبرت فروست : تأليف لورنس ثومبسون ، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا
- (٣) ارنست همنغواي : تأليف فيليب يونغ ، ترجمة الدكتور محمود السمرة
- (٤) هنري جيمس : تأليف ليون ايدل ، ترجمة الدكتور محمود السمرة
- (٥) توماس وولف : تأليف هوج هولمان ، ترجمة انيس زكي حسن